LUCIANA MARTÍNEZ
ESTEBAN PONCE (eds.)

EL GENIO EN EL SIGLO XVIII

COLECCIÓN
CONTRAPUNTO

Herder

Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.)

El genio en el siglo XVIII

Herder

Diseño de la cubierta: Toni Cabré
Edición digital: José Toribio Barba

© 2022, *Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.)*
© 2022, *Herder Editorial, S.L., Barcelona*

ISBN EPUB: 978-84-254-4842-3
1.ª edición digital, 2022

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com)

Herder
www.herdereditorial.com

Índice

Introducción
Luciana Martínez y Esteban Ponce

1. El concepto de «genio» en la Francia pre-ilustrada
Nicolás Olszevicki

2. Una feliz combinación en el cerebro: la genialidad en J.-B. Dubos
Kamila Babiuki

3. Diderot: el genio y la bestia
Esteban Ponce

4. Crear y apreciar: el genio en la Inglaterra del siglo XVIII
Luís F. S. Nascimento

5. La imaginación creativa y el ejercicio del genio en la filosofía de David Hume
Valeria Schuster

6. El genio y la naturaleza humana según Gerard
Alexandre Amaral Rodrigues

7. Dos glosas sobre Alexander Gottlieb Baumgarten dentro de la historia del concepto de genio en el siglo XVIII
Julio del Valle

8. El genio de Kant
Luciana Martínez

9. La idea de genio en Herder y el *Sturm und Drang*
Virginia López Domínguez

10. Genialidad fragmentaria: el acercamiento de Schlegel al problema de la subjetividad moderna
María Verónica Galfione

11. El genio en el camino de Novalis hacia el idealismo mágico
Miguel Alberti

12. *Inventio* y verdad según Vico
Manuela Sanna

13. Sobre las nociones de «genio» e «ingenio» en Hispanoamérica. Notas para un estudio
Raúl Trejo Villalobos

14. La fuerza del genio natural. Historia de Molly, paisana poetisa
Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont.
Presentación: Kamila Babiuki.
Traducción y notas: Natalia Zorrilla

15. Sobre el gusto artificial (1797) / Sobre la poesía y sobre nuestro gusto por las bellezas de la naturaleza (1798)
Mary Wollstonecraft.
Introducción, traducción y notas: Mariela Paolucci

Acerca de las autoras y los autores, en orden de aparición

Introducción

Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.)

That flame, where Shakespeare us'd to fill,
With matchless fire, his «golden quill».
While, from its point bright Genius caught
The wit supreme, the glowing thought,
The magic tone, that sweetly hung
About the music of his tongue.

Mary D. Robinson, *Ode to the Muse,* 1791.

Este es un libro sobre algunas ideas relativas al concepto de genio que se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII. En esa época, numerosos pensadores asociaron esta noción a la figura del creador de obras de arte. Es posible que desde entonces esta acepción de «genio» haya caído en desuso. Actualmente empleamos otros términos para pensar en el creador o la creadora de obras de arte y además pensamos a este de otra manera. Para nosotros, un genio puede ser un descubridor, una persona muy astuta o alguien sobresaliente en algún ámbito específico. Para pensar al artista, en cambio, nos resultan más cercanos otros términos: «artista», «creador» (así, con minúscula), «autor», «productor». Por razones que vamos a examinar de manera detallada en las páginas que siguen, los pensadores y pensadoras del Siglo de las Luces consideraron que para crear verdaderas obras de arte se necesitaba genio y, usualmente, atribuyeron al genio ciertas capacidades de las que carecía el resto de las personas.

El siglo XVIII, no sin variaciones y, desde luego, con significativos debates, encontró en el genio una clave para pensar el origen del arte. Esta clave le permitió explicar la diferencia entre el arte y otros productos del hombre, y también le permitió pensar cómo es posible que algunos individuos sean especiales, diferentes de la media. La noción dieciochesca del genio envuelve numerosos interrogantes que motivaron a los y las intelectuales. Por un lado, se discutía el valor de las artes clásicas y el modo en que los artistas debían apropiarse de ese patrimonio. Además, se discutía qué condiciones debía reunir alguien capaz de crear arte, si esas condiciones se encontraban en todas las personas o solo en algunas privilegiadas, si podían desarrollarse con la práctica y el aprendizaje o si estaban dadas de una vez y para siempre. Se quería saber quiénes eran genios, cómo identificar si lo eran,

cómo contribuir al desarrollo de sus potencialidades y en qué ámbitos se expresaban estas potencialidades. Sobre todo, se quería saber qué misterioso sustrato hacía posible semejante disposición.

La decisión de concentrarnos en el siglo XVIII puede ser discutida. Nuestra elección se vincula con cierto consenso que puede encontrarse entre los historiadores de la estética acerca del hecho de que en este siglo, en los diversos ámbitos del debate europeo, el concepto se utilizó de una manera específica para mencionar formas determinadas de la producción humana. Desde luego, aquí no están contemplados todos los pensadores que en ese siglo se refirieron al genio. Hemos incluido, además del estudio de autores pertenecientes a las tres tradiciones culturales usualmente más reconocidas —Alemania, Francia e Inglaterra—, una presentación del tema en la obra de Vico, una contribución sobre el uso del término en las colonias hispanoamericanas y dos capítulos que introducen las voces cada día menos olvidadas de algunas mujeres. Estos últimos incluyen una introducción general y traducciones hasta ahora inéditas en nuestra lengua. El lector podrá comenzar su recorrido de lectura por el capítulo que le resulte más interesante, misterioso o familiar.

Este libro fue, primero, una osadía. Queríamos conocer de primera mano los detalles de las diferentes visiones del genio en los distintos ámbitos del pensamiento en el Siglo de las Luces. Con el tiempo, el proyecto inicial fue tomando la forma de un trabajo colectivo. Entendimos que un examen cuidado de los diversos puntos de vista que queríamos abordar requería el estudio y el análisis de especialistas en cada autor. Así, decidimos convocar a colegas destacados para que aportaran sus conocimientos, y que colaboraran con un capítulo específico sobre su área de investigación. Como resultado, nuestro libro reúne una serie de trabajos realizados por un grupo internacional de estudiosos de la filosofía moderna. Queremos expresar nuestra enorme gratitud a los autores que participaron en el proyecto por la dedicación con la que intervinieron. Asimismo, agradecemos a Raimund Herder y a quienes integran el equipo editorial la amabilidad, la atención constante y la buena disposición que mostraron durante el proceso que comenzó cuando les contamos la idea. Por último, y no menos importante, queremos mencionar a quienes nos acompañaron en el camino que nos condujo hasta aquí:

A mi mamá y a mis hermanos, a Lau, a Nico, a Martín y a Facu. Mi trabajo es, siempre, un humilde tributo a la memoria viva y ardiente de mi papá. (Luciana)

A la *Poli* y al *Fede*. (Esteban)

*Cuando este libro ya estaba terminado recibimos la triste noticia del fallecimiento de Luís F. S. Nascimento, autor del capítulo «Crear y apreciar. El genio en la Inglaterra del siglo XVIII». A sus seres queridos y a su memoria dedicamos también este trabajo.

1. El concepto de «genio» en la Francia pre-ilustrada

Nicolás Olszevicki
(UNGS)

Aunque haya alcanzado el rol protagónico de «héroe cul-tural»[1] en el ámbito de las reflexiones estéticas con el ascenso del Romanticismo, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, el concepto de «genio» tiene una larga historia en el pensamiento occidental.[2] Resulta imposible hacer una reconstrucción exhaustiva de ella en los límites de este breve trabajo; nos bastará con señalar algunos de los elementos definitorios del concepto en Francia antes de la época en que se concentra este libro. El objetivo de nuestro trabajo es mostrar que las discusiones sobre las características y funciones del genio que se producen a lo largo del siglo XVIII tienen importantes antecedentes desde mediados del siglo anterior. Particularmente, mostraremos cómo en la célebre *querelle des Anciens et des Modernes* se cifran dos ideas antagónicas sobre el genio que moldearán las discusiones en el ámbito francés durante las *Lumières*.

Prehistoria del genio: de Platón a Rabelais

Antes de llegar al siglo XVI, permítasenos reconstruir algunos de los rasgos asociados al concepto desde la antigüedad clásica, que resonarán en las polémicas de la modernidad temprana.

Es el poeta griego Píndaro, frecuentemente retomado en los escritos dieciochescos, quien parece haber sido el primero en privilegiar la valoración de los dones naturales en la formación en la Grecia antigua. Un siglo antes de la aparición de Platón, al final de la décima de sus *Odas olímpicas* (9.100-113), el poeta contrastaba el talento innato con el aprendizaje y se inclinaba por el primero para justificar la excelencia de los hombres en todos los ámbitos. Sugería, allí, que los dioses dotaban a los individuos de habilidades diferentes desde el nacimiento y que cada uno debía procurar atender a su propia naturaleza para llevar a cabo sus objetivos con éxito. El talento para la poesía (como, en realidad, todo talento) quedaba apartado del conjunto de las técnicas aprendidas y resultaba valorado en mayor medida que el derivado del esfuerzo.

No es casualidad que Píndaro se convirtiera en una de las figuras más evocadas en la Modernidad como ejemplo del poeta inspirado, aquel que produce su arte sin atenerse a reglas de ningún tipo. Aunque es su figura la que, desde el siglo XVI, deviene en una suerte de símbolo de una estética del genio en gestación, los textos griegos más relevantes

teóricamente en relación con el tópico son los diálogos platónicos *Ion* y *Fedro,* en los que se forja la imagen clásica del *poeta vate,* esto es, el poeta como aquel que, al producir su obra, responde directamente a los designios de la divinidad, con mínima o nula mediación racional. De acuerdo con esta imagen, en el momento de la creación poética los dioses poseen a los hombres; la poesía, por tanto, se diferencia de todas aquellas *téchnai* para cuyo dominio alcanza el estudio y la práctica: «Los poetas líricos [al igual que todos los demás poetas] hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco», se dice en *Ion*. El poeta-profeta definido por Platón es una «cosa leve, alada y sagrada» y «no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente y no habite ya más en él la inteligencia», en ese momento que luego los comentadores latinos definirán como el *furor poeticus* y que, en los siglos XVII y XVIII, se nombrará en Francia con palabras como *verve* o *enthousiasme*.

Junto a esta conceptualización de la poesía como una actividad esencialmente distinta del resto de las actividades del hombre, el otro gran aporte de la cultura griega a la historia del genio es el concepto de δαίμων *(daimon).* Se supone, en efecto, que la palabra latina *genius,* de la que provienen todas las formas modernas, es una traducción y adaptación de ese concepto griego, que originalmente refería a divinidades menores y que luego fue perdiendo su connotación religiosa hasta significar, simplemente, el carácter particular de cada hombre. De acuerdo con la mitología griega, cada hombre tiene un δαίμων propio, un espíritu tutelar que lo vincula a lo divino y que rige su destino. En el *Timeo* platónico, no obstante, la noción ya aparecía parcialmente secularizada: en lugar de concebirlo como un dios tutelar externo, Platón lo asociaba con la parte más elevada del alma, la racional. Así, como lo será más tarde el *ingenium,* el δαίμων de cada hombre podía ser entendido, en esta nueva formulación, como aquello que lo distinguía del resto de los hombres, lo que definía sus rasgos particulares, y no como una divinidad autónoma[3]. Lo que Platón buscaba elaborar teóricamente ya había sido reconocido por Heráclito en uno de sus enigmáticos fragmentos: entre el δαίμων de un hombre y su carácter no había, para el filósofo, una relación de causa-consecuencia, sino de identidad: Ήθος ανθρώπω δαίμων*,* «el carácter de un hombre *es* su *daimon»*.

En tanto que traducción y apropiación del δαίμων griego, no resulta extraño que, en Roma, el *genius* fuera también considerado una divinidad menor: asociado a los Manes, los Lares y los Penates, funcionaba al mismo tiempo como una divinidad generatriz que presidía el nacimiento de cada individuo, imprimiéndole determinados rasgos particulares, y una divinidad tutelar privada. El concepto de *genius* fue objeto de innumerables redefiniciones y readaptaciones en la cultura romana y siempre estuvo vinculado, hasta tal punto de confundirse por momentos, con el de *ingenium (in-genium,* literalmente, el genio dentro —de uno—), que significaba el talento innato, la disposición natural, «la habilidad de ciertas mentes de razonar más enérgicamente, de ver más claramente […], de percibir nuevas relaciones entre objetos o ideas existentes»[4].

Como han señalado, entre otros, Jane Chance Nietzsche[5] y Robert Schilling,[6] la noción no desapareció con el ascenso del cristianismo, aunque el proceso de secularización, vital para la formación de la imagen moderna del genio, se ralentizó. Es, de hecho, en las figuras de demonios, ángeles y santos de la Edad Media donde puede verificarse la supervivencia de las tradiciones romana y griega del *genius* y el *daimon*.

Si bien hay antes ciertas apariciones aisladas del término, el concepto de *génie* irrumpe en el francés moderno, según los historiadores de la lengua, en 1532, con la publicación de la versión lionesa del *Pantagruel* de Rabelais.[7] El capítulo VI trata del encuentro de

Pantagruel con un escolar lemosín que «deforma la lengua francesa»: en su intento de ocultar su origen innoble y mostrarse como un parisino en toda regla, el personaje parodiado pervierte el lenguaje y crea una jerga incomprensible y pretenciosa que logra, a la vez, «falsificar la lengua de los parisinos» y «despellejar el latín», despreciando «los hábitos comunes del habla». A la denuncia de uno de los acompañantes de Pantagruel de querer «pindarizar» la lengua, el estudiante responde, en una oración deliberadamente abstrusa tanto por su léxico como por su sintaxis: «Mi genio no es nada apto a lo que dice este flagitoso nebulón para escoriar la cutícula de nuestra vernácula gálica».

El *génie* se presenta en Rabelais desde una doble perspectiva. Por un lado, para el *écolier* es el modo de legitimar un uso original, inédito, de la lengua; por el otro, para Pantagruel y compañía es afectación e impostura: el autor cifra en la figura del lemosín una crítica radical a quienes pretenden subvertir las reglas naturales de la lengua francesa; una lengua que tiene su propio *génie* y no necesita, por tanto, ser alterada artificiosamente por latinismos mal empleados.

No nos detendremos en las discusiones particulares sobre *le génie de la langue française* durante el siglo XVI en el contexto de los múltiples ensayos para legitimar las lenguas vernáculas y para posicionar al francés como *lingua culta universalis*. Baste con señalar que, gracias a estas discusiones, la noción, que había recuperado su impronta religiosa durante la Edad Media, de nuevo comienza a ser objeto de un proceso de secularización. Como había pasado en el mundo romano con la noción de *ingenium* y en el griego con el *daimon* socrático convertido en disposición natural, el *génie* deviene, en la modernidad temprana, «una instancia mediatriz que sirve para legitimar una práctica innovadora y para sintetizar un conjunto de características subjetivas derivadas tanto del estilo como del *ethos*».[8]

El *genio* y la poética de las reglas

El término *génie* comienza a aparecer con mayor frecuencia en la segunda mitad del siglo XVI, y se vuelve un objeto de reflexión permanente durante el siguiente. Si bien las ideas mitológicas y religiosas heredadas de la antigüedad continúan asociadas al concepto, como puede verificarse si se consultan los diccionarios de la época, gana espacio desde entonces una acepción secularizada, ya asociada directamente con la creatividad en el ejercicio de las artes. Así, por ejemplo, el *Dictionaire de l'Académie Française* de 1694, acaso el más conservador de los diccionarios de la época, proponía una triple definición del genio. Según la primera, el genio es «el *esprit* o el *demon,* ya sea bueno o malo, que según la doctrina de los antiguos acompañaba a los hombres desde su nacimiento hasta su muerte»; según la segunda, también significa «la inclinación o disposición natural, o el talento particular»; según la tercera, «trabajar de genio» significa «hacer algo de invención propia y de una manera cómoda y natural».

Si la primera definición es meramente una descripción del significado del concepto en las tradiciones religiosas griega y romana, la segunda y la tercera insinúan ya sus rasgos modernos. Es preciso, no obstante, cuidarse de leer aquí una defensa de la doctrina de la originalidad *avant la lettre* (que se consolida en el ámbito europeo en la segunda mitad del siglo XVIII gracias a los aportes de las teorías estéticas británicas).[9] La noción de *invention* no era entendida por entonces como opuesta a la de *imitation,* sino que funcionaba para describir la capacidad, poseída por pocos, de encontrar algo nuevo en la naturaleza para

copiar.[10]

Con menos ecuanimidad y menos respeto por la tradición clásica, el lexicógrafo César-Pierre Richelet, en su *Dictionnaire* de 1680, ya había advertido una diferencia entre el uso antiguo de la noción de *génie* y su significado moderno: «Los antiguos hicieron un Dios del genio, pero entre nosotros es un cierto espíritu natural […]. Natural. Inclinación natural de una persona». La insistencia de Richelet en el carácter natural del genio moderno por oposición al carácter religioso del genio antiguo dejaba asentada la diferencia central entre ambos, aunque el uso ambiguo seguiría presente hasta bien entrado el siglo XVIII.

Richelet no era el único que trataba de revelar las particularidades del uso moderno del concepto de *génie* para despegarlo de la herencia clásica. En su famoso *Dictionnnaire universel* de 1690, Antoine Furetière describía también algunos de los rasgos centrales que a lo largo del siglo XVI habían mutado desde el antiguo concepto clásico de «genius». Como era costumbre epocal, en el artículo *Génie* realizaba un largo recorrido por las concepciones antiguas y terminaba, en una de las últimas acepciones, explicando que «se dice también del talento natural y de la disposición que se tiene para determinada actividad más que para otra». El genio ya no es tanto algo que se posee, sino algo que se *es:* «Este hombre es un gran genio, capaz de todo». Al tiempo que se va distanciando de sus orígenes religiosos, el genio deja progresivamente de ser considerado un atributo que se posee o no se posee para ser reconocido como la esencia misma del individuo.

En otros artículos, Furetière advertía que el genio del poeta era contrario a las reglas del arte y sugería que, en ciertas ocasiones, resultaba conveniente otorgarle preeminencia al primero por encima de las segundas. Así, por ejemplo, en el artículo «Saillie», definido como «salida con impetuosidad, irrupción», «movimiento vivo y súbito» (lenguaje, de paso, proveniente de la estética de lo sublime en gestación), decía: «Al constreñir el genio del poeta con las reglas del arte, se reducen y se frenan las *saillies* más vivas y los excesos pindáricos».

La breve revisión que hemos ensayado de los pasajes del *Dictionnaire* de Furetière debería alertarnos en contra de aquel lugar común que interpreta al siglo XVII de manera lineal bajo el signo de una estética estrictamente racionalista cuya manifestación última (y casi única) sería el neoclasicismo, entendido como un cuerpo de doctrina reglado y dogmático sin líneas de fuga.[11] Esta visión no es solo el resultado de una construcción histórica *a posteriori:* en la propia época se percibía la atmósfera cultural francesa como un territorio asfixiante para las capacidades creativas del poeta.

Baste recordar, por ejemplo, que Vico, en su famoso discurso *De nostri temporis studiorum ratione* (1708) criticaba a Francia por carecer de *ingegno:* la ausencia de una traducción francesa del concepto latino de *ingenium* era, para el napolitano, el signo del desprecio galo por esa «virtud mental de unir rápida, apta y felizmente cosas separadas».[12] Más ejercitadas en la «sutileza de las reflexiones» lentas y progresivas, que en la «síntesis» —que tendía a adoptar, para el autor de la *Scienza nuova,* la forma de la iluminación profética— las mentes «sutilísimas» de los franceses eran incapaces de alcanzar la altura del pensamiento genial. La supuesta ausencia de una palabra para definirlo (el *esprit* constituía, para el napolitano, más bien una forma de desprecio que de elogio) se presentaba como la principal evidencia de esta falencia. Si, como pretendía Vico, se concebía el instinto poético como un «don de Dios Óptimo Máximo», el estudio de las letras y el aprendizaje de reglas no podía sino ser subsidiario de ese don: «La crítica de nuestro tiempo resulta perjudicial a la poética si se transmite a los niños, pues ciega la fantasía y sepulta su memoria; y los poetas mejores son imaginativos».[13]

El diagnóstico de Vico[14] sobre los efectos de las poéticas francesas del siglo XVII en la creación artística se ve replicado en ciertos estudios contemporáneos. Así, por ejemplo, en su ineludible trabajo sobre la formación de la doctrina clásica en Francia, René Bray sostiene que «el siglo XVII […] es el siglo del método», aquel en el cual un «conjunto de reglas» poéticas dirige ineludiblemente la creación literaria: «El siglo XVII tendió hacia la regla por la necesidad de someterse a ella; ya sometido, legitimó su obediencia a través de su culto a la razón».[15]

Por supuesto que son múltiples los autores y pasajes que pueden evocarse para justificar la validez de esta tesis organizadora. Piénsese, por ejemplo, en la figura del Pére Rapin, quien en sus *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674) —un texto indiscutiblemente más sutil que el *L'art poétique* de Boileau, aunque no haya tenido la misma fortuna para la posteridad, acaso justamente por sus matices— aseguraba que el objetivo principal de la poesía era el «placer», y que «no se puede placer de manera segura si no es mediante las reglas».[16] Rapin manifestaba a lo largo de la obra una preocupación casi obsesiva por conjurar la emergente figura del genio moderno. Molesto con el *humeur capricieuse* de ciertos poetas cuyas actitudes habían contribuido al menosprecio generalizado de la *profession de cet art,* el autor insistía a lo largo de su trabajo en la necesidad de controlar el exceso.

El genio al estilo del *Ion* platónico, aquel poseído por un furor excesivo, irreducible a reglas, imposible de explicar mediante un discurso lógico, debía ser sometido por el gusto: «Así como el juicio sin genio es frío y languideciente, el genio sin juicio es extravagante y ciego».[17] Si bien Rapin no negaba que «hay algo de divino en el carácter del poeta», advertía que en este rasgo no había «nada de arrebato ni de furioso», puesto que, si bien en apariencia su discurso podía *parecerse (ressembler)* al discurso de un hombre inspirado *(homme inspiré),* había sido preciso, durante el momento de la creación, que hubiera tenido «el espíritu sereno para saber arrebatarse cuando lo necesita y para regular esos arrebatos».[18] Representante fiel, al menos después de una lectura apresurada, del estereotipo que fortalecería y criticaría Vico algunas décadas más tarde y que La Harpe procuraría rescatar en pleno caos revolucionario, Rapin sostenía que la serenidad de espíritu, caracterizada por la «sangre fría» y el «juicio», era una de las cualidades esenciales del «genio de la poesía»: el genio, desde esta perspectiva, era definido como aquel capaz de contener el ímpetu en reglas; de combinar en su proceso creativo la inspiración divina y el gusto, la creatividad y el juicio.

La producción poética sería, entonces, una *techné* muy similar a cualquier otra: ejercerla con éxito consistiría, fundamentalmente, en el aprendizaje y la aplicación de una serie de reglas que darían como resultado una obra exitosa. Esta caricaturización de lo que, cómodamente, se conoce (y se denosta) bajo el título de «neoclasicismo», tiene todas las virtudes y todos los defectos esperables de una generalización apresurada: si parece contribuir a ordenar la historia del pensamiento estético moderno en sus momentos gestacionales, termina por homogeneizar un escenario polémico, deformando su verdadero carácter y minimizando la relevancia de discusiones que repercutirán en los pensadores más importantes del siglo ilustrado y, *a fortiori,* en el Romanticismo. Porque, en efecto, la hipóstasis de la *ratio* cartesiana como *modus cognoscendi* y su presunta aplicación dogmática al ámbito de la creación artística en la época clásica no dejaría lugar suficiente a la originalidad, la creatividad, el furor, el desborde: para esa forma del *genio* cuyos rasgos centrales, de acuerdo con la *doxa,* serían definidos en la segunda mitad del siglo posterior y, más específicamente, después de la Revolución francesa.

Y sin embargo, cuando se revisan con mayor atención las reflexiones estéticas producidas en el ámbito francés en la época se verifica la aparición constante de la figura del genio asociada a muchos de sus rasgos modernos. El propio Rapin, de hecho, reconocía que «hay de todos modos en la poesía, como en las otras artes, ciertas cosas que no se pueden explicar» y advertía: «No existen preceptos para enseñar las gracias secretas, los encantos imperceptibles de la poesía […]. No hay método para enseñar a placer: es un puro efecto de lo natural».[19]

Las vacilaciones de Rapin revelan que ni siquiera sus reflexiones adolecen del dogmatismo normativo que se suele atribuir a los autores neoclásicos. En un escenario fuertemente polémico, aun los pensadores más conservadores deben reconocer el carácter irreductible a reglas, casi mágico, que caracteriza al talento poético. Si se ven obligados a intentar conciliar una estética predominantemente racionalista con el *je ne sais quoi* definido por Bouhours es porque, en la lucha de los discursos críticos, existe otra perspectiva mucho más radical que comienza a ganar territorio.

La *Querelle des Anciens et des Modernes* y la génesis de la figura moderna del genio

Un buen ejemplo de esta novedosa postura es el de Nicolas Faret, autor de uno de los tratados de civilidad más importantes de la época. En su prefacio a las obras de Saint-Amant publicadas en 1629, Faret optaba por omitir el aspecto moral de la fórmula horaciana *prodesse et delectare,* con la que se pretendía explicar la función de las artes: el único objeto de la poesía era placer y se lograba mediante «ese calor que los Antiguos llamaron "genio"», cuya capacidad se hacía notar especialmente en las descripciones, «que son como ricos lienzos donde la naturaleza es representada». Gracias a esos *tableaux,* verdaderos logros de la écfrasis, la poesía se convertía en «una pintura que habla».[20]

El propio *L'Art poétique* (1674) de Boileau, «manifiesto» del neoclasicismo, comenzaba por advertir que no alcanzaba con la práctica ni con el conocimiento de las reglas de composición (aunque consideraba a ambos estrictamente necesarios) para dominar el arte de la poesía; era preciso, por el contrario, haber nacido con una disposición natural:

> Es en vano que en el Parnaso un temerario Autor
> pretenda alcanzar la altura del arte del verso
> si no siente la influencia secreta del Cielo.
> Si su Astro al nacer no lo formó poeta,
> estará siempre cautivo en su genio estrecho.
> Para él Febo es sordo y Pegaso es esquivo.

De la misma manera, Racine, el principal poeta trágico neoclásico, advertía a sus detractores en el «Préface» de su *Bérénice,* en 1671, que «la principal regla es placer y conmover; todas las demás no están hechas sino para lograr esa primera; pero todas esas reglas son de un detalle tal que no le recomiendo molestarse».[21]

En sus *Conversations sur la peinture,* Roger de Piles manifestaba explícitamente la dificultad de conciliar el genio, independiente del ideal regulativo, con el gusto (inseparable, en aquella época, del conocimiento de las reglas). El más importante de los partidarios del *coloris* en la *querelle* de fin de siglo[22] propone allí un escenario en el que discuten Pamphile —un modelo de crítico moderno, más atento a las sensaciones reales que la pintura produce en el espectador que a los códigos preestablecidos— y Damon, un

amateur algo cándido pero genuinamente interesado por la pintura. La invención, advierte allí Damon, necesita del «fuego» y del «genio», pero la disposición exige prudencia; de ahí que Pamphile reconozca que todas estas capacidades se encuentran muy raramente en un mismo sujeto.

> Para hacer una obra excelente hace falta un genio moderado, que no tenga demasiada explosión ni demasiada frialdad […]. Generalmente hablando, la pintura demanda más fuego que otra cosa; las reflexiones y los estudios lo atemperan lo suficiente. Un genio de fuego da tranquilidad y conduce lejos; un genio frío adormece y desalienta.[23]

El trabajo del artista puede representarse como un largo peregrinaje en el que, para llegar a destino, debe servirse de su propio genio como montura. Damon, más ingenuo y conservador, acepta la metáfora, pero aclara que, a veces, un caballo demasiado movedizo es de temer. Pamphile, por su parte, sostiene que es preferible tener que recurrir cada tanto a la brida que estar obligado a usar permanentemente las espuelas.

Si en lugar de conformarse con la imagen cristalizada se toman en consideración todas las vacilaciones que venimos mostrando, no debería resultar sorprendente que sea en la segunda mitad de ese siglo cuando comienza a tomar forma la estética de lo sublime, asociada a la del genio, que alcanzará con Burke, en Gran Bretaña, su máxima expresión a mediados del siglo siguiente. Y tampoco debería ser tan llamativo que haya sido el propio Boileau, supuesto árbitro intransigente y principal defensor de la doctrina neoclásica, el encargado de traducir e incorporar a la cultura europea el tratado *De lo sublime (Peri hypsos)* del pseudo-Dionisio.[24] En la larga introducción que dedicaba al tratado, Boileau distinguía entre el «estilo sublime», derivado de la retórica clásica, y lo «Sublime» *tout court:* mientras que el primero «busca siempre grandes palabras» y supone la extensión, el encadenamiento progresivo y preciso de los pensamientos en el discurso, «lo sublime puede encontrarse en un solo pensamiento, en una sola figura, en un solo turno de habla».[25] La manifestación más genuina de lo sublime, para Boileau, se da en el instante, no en la duración: es una fulguración momentánea. No tiene el *tempo* lento y progresivo de la persuasión sino el carácter intempestivo del éxtasis: su ejemplo máximo es el *fiat lux* bíblico.

«La obra de aquel que es menos sabio pero que tiene más genio es mejor que la obra de quien conoce mejor las reglas de su arte, pero cuyo genio tiene menos fuerza», reafirma Boileau en sus *Rémarques*. Evidentemente influido por la lectura de Boileau del tratado del Pseudo-Longino, La Bruyère escribe en sus *Les caractères* de 1689: «Qué prodigiosa distancia entre una obra bella y una obra perfecta y regular […]. Es tal vez menos difícil para los raros genios encontrar lo grande y lo sublime que evitar toda suerte de faltas».[26]

La tragicomedia del *Cid* de Corneille, estrenada en 1636, es, para La Bruyère, el símbolo de la temprana caída de un régimen estético particular (el de las reglas), gobernado por la autoridad y la política, en manos de una alianza (que vislumbra irrompible) entre el genio, capaz de alcanzar lo sublime, y el gusto de «los grandes y del pueblo», capaz de percibirlo y valorarlo haciendo caso omiso de los mandatos que se pretenden imponer desde las Academias.

La *Querelle des Anciens et des Modernes* es una instancia clave de resignificación de la figura del genio. Joan DeJean ha intentado, en un trabajo singular, situar del lado de los *Modernes* la defensa de la irracionalidad en el momento de la creación, en oposición a la postura de los *Anciens*, que serían, desde su perspectiva, acérrimos defensores de la

tradición. En este sentido, la autora sostiene que el poema *Le génie* que cerraba la edición del *Parallèle* de Perrault, es un documento histórico e intelectual de primer nivel en tanto contiene, *in nuce,* la doctrina de la originalidad que eclosionará casi un siglo más tarde. Según la autora, en un momento en que sus contemporáneos (Boileau y compañía) estaban intentando atemperar los aspectos incontrolables de lo sublime, buscando un sublime dominado por los valores de la imitación más que por los de la invención, Perrault avanzaba en los términos de la discusión de una manera radical: su apología del genio es vista por la autora como una defensa de la originalidad del genio por encima de toda tradición.[27]

Sin embargo, a contramano de lo que sostiene la autora basándose en la lectura de una pieza aislada del *corpus* de los modernos, no son ellos quienes defienden el genio irracional como instancia clave del proceso de creación. Si es cierto que Perrault y Fontenelle justifican la legitimidad y el valor de las creaciones contemporáneas, no lo hacen habitualmente recurriendo a una doctrina de la originalidad *avant la lettre,* sino a una interpretación conservadora que supone que la acumulación paulatina de reglas y preceptos es más importante que la creación genial. Su valorización positiva del presente no se sostiene tanto en la postulación de la existencia de más genios, al estilo pindárico, sino en una filosofía de la historia concebida bajo el signo indeleble del progreso.

Así, por ejemplo, Perrault reconoce el genio de Homero pero aventura que, si en lugar de haber vivido en los tiempos oscuros e ignorantes de la Grecia preclásica, lo hubiera hecho durante el reinado de Luis XIV, «cien defectos que se imputan al siglo en que nació no profanarían sus exquisitas obras».[28] Los excesos propios del genio solo pueden ser conjurados mediante el trabajo paciente del tiempo: aunque le reconozca a Homero haber sido «el más vasto y el más bello espíritu que jamás existió», como señala Boileau en sus *Ré-marques,* Perrault lo denuncia por haber incurrido en sus composiciones en «gran número de faltas» que los ulteriores poetas, aunque «inferiores en fuerza de genio» pudieron corregir con el correr del tiempo.[29] Si es cierto que constituye una instancia decisiva, el genio no es, sin embargo, garantía de éxito artístico: su modo de creación, basado en el ensayo y el tanteo es superado con frecuencia por sus epígonos, que carecen de su creatividad pero que, no obstante, producen obras «más bellas y logradas» gracias a la ventaja de «un pleno conocimiento y un largo hábito» en los métodos de composición.[30] De ahí que, para el líder del *parti moderne,* las artes no sean otra cosa que «un conjunto de reflexiones, reglas y preceptos que aumenta necesariamente día a día y que es más grande cuanto más se avanza en el tiempo».[31]

En esta misma línea, Fontenelle, en la *Digression sur les Anciens et les Modernes,* señala:

> Los hombres no degenerarán jamás y […] las visiones de todos los buenos espíritus que se sucederán se sumarán siempre las unas a las otras. Ese montón —que crece incesantemente— de visiones que hay que seguir, de reglas que hay que practicar, aumenta también la dificultad de todas las especies de ciencias y de artes, pero por otro lado nacen nuevos mecanismos para recompensar esas dificultades.[32]

Lo que propone el *parti moderne* es, en definitiva, una alianza en la que el poder creativo del artista, producto de una fuerza creativa inimitable, se someta al conocimiento estético acumulado a lo largo de la historia de la humanidad y cristalizado en forma de reglas.

Pero ya desde la década de 1670, después de sucesivas *querelles* (de las cuales la del *Cid* es la más conocida), la regularidad poética había entrado irreversiblemente en crisis,

permitiendo la transformación de dos conceptos que, a partir de entonces, funcionaron como arietes para derribar el dogmatismo regulativo de las Academias y reivindicar la autonomía del sujeto tanto para producir como para juzgar las obras de arte: el genio, asociado a la naciente estética de lo sublime, y el gusto, no concebido como uno de los rasgos indispensables del cortesano, sino como una facultad inasible de percibir lo bello independientemente de las poéticas normativas.

Si durante la primera mitad del siglo XVIII los primeros estetas procuran reforzar el vínculo entre ambos conceptos, la frágil alianza tenderá a quebrarse con el correr del tiempo. La *querelle* del genio y el gusto, en efecto, dividirá a los *philosophes*. De un lado, Voltaire, en la tradición de los *modernes,* intentará reforzar la complementariedad de ambos; del otro, Diderot privilegiará al genio como instancia creativa ingobernable y procurará alentar una producción y una recepción de la obra de arte que, en lugar de atenerse a un conjunto de reglas establecidas, otorgue libertad al juego imaginativo para aproximar al espectador y al artista.

---

1 D. McMahon, *Divine Fury. A History of Genius,* Nueva York, Basic Books, 2013, p. 69.

2 A pesar de su evidente centralidad para la evolución de las ideas estéticas de Occidente, no hemos encontrado muchas historias generales del concepto de «genio», excepto la de McMahon y la compilación realizada por L. Russo, *Il genio. Storia di una idea estética,* Palermo, Aesthetica, 2008. En Francia, en particular, el recorrido del concepto ha sido estudiado por A. Jefferson, *Genius in France,* Princeton, Princeton University Press, 2015 y J.A. Perras, *L'Exception exemplaire. Inventions et usages du génie (XVIe-XVIIIe siècle),* París, Classiques Garnier, 2016. En su sintético «Kreativität und genie in der literatur», en R.M. Holm-Hadulla (ed.), *Kreativität,* Berlín-Heidelberg, Springer, 2000, pp. 205-226, Peter Huber dedica algunas páginas al caso francés. Sobre la evolución de la idea de creatividad, cf. R. Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières,* Ginebra, Droz, 1982 y W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Madrid, Tecnos, 1987, pp. 279-301. Todos estos trabajos han sido de extraordinaria utilidad para la elaboración de este capítulo.

3 En el *Timeo* (90 a-d) dice: «Debemos pensar que dios nos otorgó a cada uno la especie más importante en nosotros como algo divino, y sostenemos con absoluta corrección que aquello de lo que decimos que habita en la cúspide de nuestro cuerpo nos eleva hacia la familia celeste desde la tierra, como si fuéramos una planta no terrestre, sino celeste. Pues de allí, de donde nació la primera generación del alma, lo divino cuelga nuestra cabeza y raíz y pone todo nuestro cuerpo en posición erecta. Por necesidad, el que se abona al deseo y a la ambición y se aplica con intensidad a todo eso engendra todas las doctrinas mortales y se vuelve lo más mortal posible, sin quedarse corto en ello, puesto que esto es lo que ha cultivado. Para el que se aplica al aprendizaje y a los pensamientos verdaderos y ejercita especialmente este aspecto en él, es de toda necesidad, creo yo, que piense lo inmortal y lo divino y, si realmente entra en contacto con la verdad, que lo logre, en tanto es posible a la naturaleza humana participar de la inmortalidad. Puesto que cuida siempre de su parte divina y tiene en buen orden al dios que habita en él *(daimon),* es necesario que sea sobremanera feliz *(eudaimon)».*

4 S.K. Jaffe, «The concept of genius. Its changing role in eighteenth century France aesthetics», *Journal of the History of Ideas* 41/4 (1980), pp. 579-599.

5 J.C. Nietzsche, *The Figure of Genius in Antiquity and the Middle Ages,* Nueva York-Londres, Columbia University Press, 1975.

6 R. Schilling, *Rites, cultes, dieux de Rome,* París, Klincksieck, 1979.

7 J.B. Dubois, H. Mitterand y A. Dauzat, *Dictionnaire etymologique et historique du français,* París, Larousse, 1994.

8 J.A. Perras, *L'Exception exemplaire, op. cit.,* p. 87.

9 Tales teorías están comentadas en el capítulo de este libro escrito por Luís Nascimento.

10 Cf. S.K. Jaffe, «The concept of genius», *op. cit.,* p. 582.

11 J. Harris, *Inventing the Spectator. Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France,* Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-7.

12 G.B. Vico, «Del método de estudios de nuestro tiempo», *Cuadernos sobre Vico* 9/10 (1998), p. 417.

13 *Ibid.,* p. 418.

14 Algunas ideas estéticas del propio Vico están explicadas en el capítulo escrito en este mismo libro por Manuela Sanna.

15 R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France,* París, Nizet, 1983, p. 113.

16 F. Rapin, *Réflexions sur la poétique d´Aristote et sur les ouvrages des poétes anciens et modernes,* París, Muguet, 1674, p. 23.

17 *Ibid.,* p. 3.

18 *Ibid.,* p. 10.

19 *Ibid.,* p. 93.

20 Heredero de esta tradición, Diderot también reconoce en el discurso ecfrástico una de las habilidades características del genio. Nos hemos ocupado de este aspecto en N. Olszevicki, «L'ekphrasis dans la théorie dramatique de Diderot», *Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie* 51 (2016), pp. 63-73.

21 J. Racine, «Préface», en *Bérénice,* París, Didot, 1854, p. 153.

22 Cf. J. Lichtenstein, *The eloquence of color. Rhetoric and painting in the French classical age,* Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1993.

23 R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture,* París, N. Langlois, 1677, p. 68.

24 La historia del concepto «sublime» ha sido trazada, entre otros, por B. Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours,* París, Éditions Desjonquères, 2005. En el volumen editado por Costelloe, Eva Madeleine Martin dedica un artículo a reconstruir la prehistoria del concepto en la Francia premoderna (cf. E. Martin, «The Prehistory of the Sublime in Early Modern France. An Interdisciplinary Perspective», en T. Costelloe [ed.], *The Sublime. From Antiquity to the Present,* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 77-101). En Argentina, Omar Scheck se ha ocupado de mostrar el correlato ético del concepto a lo largo de sus elaboraciones durante el siglo XVIII (cf. O. Scheck, «Lo sublime y la reunificación a partir del sentimiento. La estética más allá de las restricciones de lo bello», *Signos filosóficos,* 15/29 [2013], pp. 103-135.)

25 N. Boileau, *Œuvres de Nicolás Boileau* II, Ámsterdam, David Mortier, 1718, p. 136.

26 J. de La Bruyère, *Les caractères de La Bruyère,* París, Furne et Cie, 1853, p. 12.

27 J. Dejean, *Ancients against moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle,* Chicago, University of Chicago Press, 1997.

28 C. Perrault, *Le siècle de Louis le Grand,* París, Coignard, 1687, p. 8.

29 C. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes* III, París, Coignard, 1692, p. 32.

30 *Ibid.,* I, p. 87.

31 *Ibid.,* p. 61.

32 B. Fontenelle, «Digression sur les anciens et les modernes», en *Œuvres de Fontenelle*, vol. IV, París, Salmon, 1825, p. 249.

2. Una feliz combinación en el cerebro: la genialidad en J.-B. Dubos[1]

Kamila Babiuki (UFPR, CAPES)

Es usual que en el curso de la historia se olviden fuentes relevantes para la reflexión que solo permanecen en la memoria de sus lectores ilustres. Tal es el caso de Jean-Baptiste Dubos (o Du Bos, 1670-1742), que fue un pensador francés, diplomático, historiador y anticuario, además de una figura significativa de la filosofía del arte. Amigo de personalidades como Charles Perrault, Nicolas Boileau-Despréaux y Pierre Bayle, Dubos fue conocido en el Siglo de las Luces por sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Sus ideas fueron debatidas con ahínco durante la primera mitad del siglo. El texto fue citado, por ejemplo, por Jean-Jacques Rousseau, en la *Carta a D'Alembert* (sin que apareciera, empero, la referencia), así como por Voltaire, en *El siglo de Luis XIV*. También se señala el impacto de su obra en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert. En las entradas sobre arte, muchas de ellas escritas por Jaucourt, como «Pintura», «Pintura moderna», «Inscripción», «Pintura de paisajes» y «Pintor de paisajes», encontramos citas de la que se volvió la obra principal de Dubos.[2] Las *Réflexions* serán el objeto de nuestro análisis.

Publicada por primera vez en 1719 y reeditada varias veces,[3] la obra, escrita en tres tomos o partes, tiene una segunda parte dedicada en buena medida al genio. Nos detendremos en ella. Por medio de un análisis de pasajes que no se pretende exhaustivo, explicaremos lo que Dubos entiende por «genio». Enfatizaremos en el modo en que se distancia de la manera antigua de comprender la genialidad e, incluso, la inspiración poética. Veremos cómo se desarrolla en el texto un esfuerzo sistemático de elucidación del concepto de genio que intenta dar cuenta de las contingencias que se encuentran asociadas con el surgimiento de obras excelentes.

El genio de los antiguos y el genio de los modernos

En el diálogo *Ion,* Platón hace referencia a la diferencia entre arte e inspiración. El interlocutor de Sócrates que da título a este diálogo es uno de los rapsodas más conocidos de la antigua Grecia, sobre todo por sus recitaciones de Homero, y, a lo largo de la conversación, se ocupa de aquello que constituye el arte. Sócrates disiente: «hablar bien de Homero no es un arte a tu alcance, como decía ahora mismo, sino una fuerza divina que te mueve».[4] Sócrates explica que esa *capacidad divina* proviene de las musas y hace que el

rapsoda, el bailarín o el artista de cualquier género, cada uno a su modo, sea capaz de realizar acciones de forma bella y conmovedora. Así, cuando Ion recita los versos de Homero, estaría «inspirado y poseído».[5] Esta es la razón por la cual puede realizar una recitación grandiosa. En este sentido podemos entender la afirmación de Jacques Chouillet según la cual la genialidad, para los antiguos, era un *fuego divino,*[6] una manifestación completamente separada de la persona que la transmite, que depende exclusivamente de una voluntad o una fuerza externa.

Esta perspectiva se transformará profundamente en el siglo XVIII. El interés por la creación artística, y más específicamente por el genio, es retomado y profundizado por los pensadores de la época. A lo largo del Siglo de las Luces tiene lugar el pasaje de una concepción de genio entendido como una aptitud adquirida por el nacimiento, a una perspectiva según la cual el genio es considerado un atributo metonímico de la grandiosidad.[7] Una de las motivaciones para el debate sobre la genialidad en el Iluminismo francés fue la modificación en la forma de referirse al genio. Al inicio del siglo XVIII se hablaba de *tener* genio; al final de siglo, en cambio, se quería *ser* genio.[8]

La reflexión sobre la genialidad que se desarrolla en el texto de Dubos es amplia y ordenada. Al inicio, el lector encuentra una exposición general sobre el asunto. Luego se ocupa de casos y aspectos más específicos; además, recorre los diversos campos de acción y de pensamiento. Sin embargo, como lo adelanta el título de la obra, el foco permanece en la forma en que el genio se manifiesta en las bellas artes y en las bellas letras.

En la segunda parte de las *Réflexions critiques* encontramos la palabra «genio» enunciada en el título de nueve de las treinta y nueve secciones, además de estar desarrollada en otras. El interés de Dubos por la definición del término se hace patente tan pronto como se mira el índice de la obra. En la primera sección de la segunda parte, intitulada «Del genio en general», el autor ofrece una definición. Siguiendo la estrategia de Dubos, comencemos por la idea general de la genialidad antes de analizar su complejidad y sus consecuencias:

> Se llama *genio* a la aptitud que una persona ha recibido de la naturaleza para hacer bien y fácilmente ciertas cosas que las demás no podrían hacer sino muy mal, incluso si pusieran mucho empeño. Aprendemos a hacer las cosas para las que tenemos el genio con tanta facilidad como la que tenemos para hablar nuestra lengua.[9]

Este pasaje contiene tres elementos centrales en la definición general del término. Aunque los tres están íntimamente imbricados, vamos a hacer el ejercicio de analizarlos para comprender cómo se construye el concepto en las *Réflexions critiques*. El primer factor importante es la noción de «naturaleza», cuyo empleo refuerza la comprensión de que no se aprende a ser genio. Se trata de una aptitud (o un talento) provista por la naturaleza.[10] El segundo punto central es la idea de «hacer bien» algo, inmediatamente seguido por el tercer elemento fundamental, que es el adverbio «fácilmente». La disposición examinada se caracteriza por la facilidad para hacer ciertas cosas. Para referirse a una persona genial, Dubos emplea la expresión «hombre de genio» y el genio, como vemos, no se entiende como una persona, sino como una aptitud, es decir, como una disposición que parece ser innata, otorgada por la naturaleza.

El papel de la naturaleza

Durante el siglo XVIII, la polisémica idea de la «naturaleza» ha sido ampliamente debatida.[11] Esto significa que su mera mención ya no constituye una explicación. En el caso de nuestra definición de «genio», ¿qué significa recibir una aptitud de la naturaleza? Buscar la respuesta a esta pregunta en el marco del texto de Dubos implica demorarse en la influencia de la ciencia en la filosofía del período. Como vimos, nuestro autor realiza un esfuerzo para distanciarse de los filósofos antiguos. Afirmar que la inspiración poética provenía de las musas significaba, para Dubos, ofrecer una respuesta oscura, ligada a cierto misticismo. La salida que se explora en la Francia del siglo XVIII deja de ser metafísica y pasa a ser materialista: Dubos estudiará la composición humana para explicar esa dádiva de la naturaleza.[12]

En la sección II, «Sobre el genio que hace a los pintores y a los poetas», el autor nos proporciona una definición del genio artístico, en particular el de la pintura y la poesía. Escribe que el genio consiste en una «feliz combinación de los órganos del cerebro, en la buena configuración de cada uno de los órganos, así como en la cualidad de la sangre que lo predispone a fermentar durante el trabajo».[13] A lo largo del texto leemos que ese fenómeno químico de la fermentación es responsable por proporcionar al espíritu los recursos apropiados para las funciones de la imaginación. Esta sección está repleta de términos pertenecientes al vocabulario de la historia natural, como puede notarse en el pasaje citado. El autor se vale de una jerga científica para definir la genialidad.

Es importante resaltar la idea de una feliz combinación del cerebro *(arrangement heureux du cerveau),* pues si los órganos no están dispuestos de la mejor manera, no se obtendrán sino quimeras. Además, una persona que haga copias de la naturaleza sin esa organización corpórea específica tendrá como resultado creaciones frías y poco excepcionales.[14] Esa misma formulación sugiere otro aspecto relevante para la comprensión del concepto. Como se trata de una disposición corporal, física, siempre que esté presente en la composición del individuo, el genio encontrará formas de manifestarse, excluidas de esta ecuación las condiciones externas a la persona genial. Que la genialidad sea parte de la fisiología de una persona no es algo que se pueda elegir, ni que se pueda invocar, como se invocan las musas. O se nace genio, o nunca se manifestará la genialidad. Dubos es enfático en este punto. Para él «la mayoría de los grandes pintores no ha nacido en los talleres».[15] Tras esta afirmación presenta un breve catálogo de pintores ilustres que no fueron hijos de pintores ni tuvieron otras influencias del medio.

Así, no es el caso que cualquier persona pueda tener inspiraciones generadoras de grandes hechos, sino solo aquellas que hayan sido bien organizadas por la naturaleza, es decir, aquellas que tengan una feliz combinación de cerebro y sangre capaz de fermentar. No es difícil notar la distancia entre el vocabulario utilizado por los antiguos, antes ejemplificado mediante el texto de Platón, y el modo en que Dubos se refiere al genio en las *Réflexions*. El motivo por el que la naturaleza habría elegido a determinadas personas,[16] de una manera que parece aleatoria, para obsequiarlas con una disposición de espíritu que promueva una gran actividad creativa es su deseo de distribuir talentos entre los seres humanos. Dubos parece comprender la naturaleza como una entidad personificada que habría dividido sus bienes entre sus hijos de manera desigual, aunque sin la intención de perjudicar a alguno de ellos.

Al conjunto de características que tenemos hasta ahora es preciso sumar una más: el entusiasmo. «He supuesto», afirma Dubos, «que la sangre de quienes componen se enciende, porque los pintores y los poetas no pueden inventar a sangre fría. Es bien sabido que entran en una especie de *entusiasmo* cuando producen sus ideas».[17] En este pasaje se

establece una oposición entre esta característica, comprendida a partir del calor de la sangre, que es resultado de la aceleración del movimiento cardíaco y la respiración,[18] con la sangre fría.

En el desarrollo del texto, Dubos refuerza la importancia del entusiasmo, que se asocia a otras dos características: la buena conformación de los órganos y la capacidad creativa. La primera es necesaria porque, sin ella, el entusiasmo produciría meras quimeras absurdas. La imagen que emplea Dubos para ilustrar este punto es la de que, a falta de buenos órganos, el espejo de la realidad es infiel y sus representaciones verdaderas acontecen por casualidad, sin consistencia, de modo que resultan de un valor creativo menor.[19]

El entusiasmo, que Dubos adjetiva como «divino», es lo que «convierte a los pintores en poetas y a los poetas en pintores».[20] Vemos aquí una clara referencia al epígrafe latino del libro, que dice *ut pictura poesis* (la pintura es como la poesía) y refiere la idea según la cual debe haber una comunicación interna entre los lenguajes utilizados en las diferentes formas de arte. Es necesario el calor del *entusiasmo,* que se aproxima a lo *divino,* para crear. Esta aproximación no parece ser ocasional. El autor dirige nuestra atención hacia la asimilación entre el entusiasmo y lo que los antiguos denominaban el *furor divino*.

Todavía en la sección II el autor ofrece un ejemplo que arroja luz a lo que pretende decir con esas aproximaciones. «Es el entusiasmo que posee a los poetas cuando ven a las gracias danzar en un prado, en el que el común de las personas no ve más que rebaños».[21] Imaginemos la vida en el campo. En ese escenario, es usual ver rebaños pastando. La imaginación del genio, empero, hace que la escena corriente se transforme en algo excepcional y sorprendente, dando origen así a las más fabulosas creaciones artísticas. Nótese que el estímulo es el mismo para ambos, pero solo el conjunto y la fuerza de las facultades involucradas en la genialidad son capaces de lanzar un colorido diferente o, si se quiere, una nueva interpretación de los objetos cotidianos que son percibidos por la mayoría de las personas. Aquel o aquella que esté desprovisto de genio, por más que se esfuerce, no alcanzará los mismos resultados. Es importante, además, que al entusiasmo se encuentre asociada la capacidad de acción, es decir, que se encuentren coordinadas la fuerza de la imaginación y el espíritu y la práctica artística, lo cual hace imposible aprender a ser genio, ya que se trata de una *dis-posición del espíritu.*[22]

La justificación mediante la naturaleza, que hace del genio un don natural que se identifica con una organización corpórea, es una salida materialista. No ha sido una entidad divina, un dios o una musa, lo que ha originado el genio, sino la naturaleza. Ahora bien, en virtud de la amplitud del concepto de «naturaleza» y por la ausencia de una delimitación precisa efectuada por el autor, el lector de Dubos sigue sin tener claro cuál es la verdadera causa del genio, que hasta ahora permanece secreta.

La aptitud

Las reflexiones de Dubos muestran el nacimiento del desarrollo técnico de un concepto en el inicio del siglo XVIII francés. El autor no se conforma con la simple afirmación de que el genio proviene de los dioses. Es necesario conocer a fondo las causas de ese fenómeno, que ya no son las musas que susurran las ideas para las creaciones geniales, sino la sangre que se calienta engendrando grandes obras; ya no se trata de una inspiración, sino de una buena disposición del cerebro y de los órganos.

La caracterización de la genialidad se centra en un elemento que, en gran medida, sería compartido por otros autores que posteriormente se ocuparían del concepto. La organización fisiológica que causa el talento genial proveniente de la naturaleza siempre resulta una *invención*. La creación inventiva es la esencia del genio y es el producto de la *aptitud* provista por la naturaleza. Lo que acontece en el caso de una persona de genio es que sus sentidos están más desarrollados, son más agudos debido a una mejor composición físico-química, de modo que las combinaciones oriundas de él serán superiores a las originadas en los sentidos de las personas comunes. Esa superioridad, empero, no implica necesariamente una mayor belleza. Para Dubos, los grandes artistas no tuvieron la belleza de la ejecución de sus creaciones como fin último, sino como medio para alcanzar belleza de un orden superior.[23]

Al comentar el pensamiento sobre el genio en el paso del siglo XVII al XVIII, Kineret Jaffe señala que, de modo general, «el artista que tenía genio tal vez tuviese una menor necesidad de reglas, pero eso no se debía a que su genio lo hiciera esencialmente diferente de todos los otros hombres, sino apenas lo hacía un mejor imitador de la naturaleza».[24] Hasta la imitación de la naturaleza se doblega ante las necesidades creativas del genio.[25]

Es necesario, además, llamar la atención sobre un patrón que podemos encontrar en el modo en que se adjetivan el genio y sus creaciones. El genio no produce meramente algo: sus creaciones son obras *grandiosas, nuevas, inventivas,* aspectos que refuerzan la capacidad creativa asociada a la genialidad, esa gran aptitud natural.

La ausencia de maestros

La elección, por parte del autor, de una explicación fisiológica de la genialidad, que excluye influencias originadas en el medio, tiene consecuencias importantes. Recapitulemos. La naturaleza favorece a algunos (pocos) individuos con una composición corpórea tal que es capaz de generar obras excelentes. Este fenómeno se expresa en un talento que se encuentra por encima de la media. Si la naturaleza, esa entidad que no se sabe bien cómo definir, es la proveedora de genialidad, el genio es independiente de maestros. Por eso, Dubos afirma que aprendemos a hacer las cosas para las que tenemos genio con la misma facilidad con la que dominamos nuestra lengua.

El modo en que Dubos presenta la genialidad hace que se dejen de lado, tal vez deliberadamente, aspectos relevantes. El filósofo afirma, por ejemplo, que determinados climas o características geográficas favorecen u obstaculizan el desarrollo de la genialidad.[26] Esos obstáculos, empero, no impedirían que el genio se manifestase, sino que solo lo demoraría, pues esa aptitud es más fuerte que cualquier adversidad. Es una coincidencia que las regiones que en el siglo XVIII eran las más pobres sean también aquellas que presentan mayor dificultad para el florecimiento de la genialidad. Como afirma Véronique Le Ru, la perspectiva de Dubos es pesimista, su estética se construye a partir de teorías cíclicas según las cuales, a lo largo de los siglos, a épocas privilegiadas ha seguido una decadencia inevitable.[27]

Jean Ehrard advierte del análisis climático realizado por autores del siglo XVIII, entre los que se cuenta Dubos. En caso de que no haya sido el primero en valerse de la geografía para justificar las características del gusto de una nación, él es pionero en el uso de ese aspecto para explicar las «vicisitudes del "genio" artístico de un pueblo».[28] ¿Sería posible establecer una comparación entre las buenas cosechas de vino y trigo con la existencia de

buenos y malos años de genio? Esta pregunta es formulada por Ehrard, que incluso señala una paradoja de la lectura de Dubos: en caso de que una persona reciba genio de la naturaleza, este se desarrollará a pesar del clima.

En la economía de la obra, las características ambientales, es decir, externas a la persona, no son aspectos centrales de la reflexión. Dubos afirma, por ejemplo, que en caso de que al genio le fuese impedido el ejercicio de sus habilidades excelentes debido a un escenario tal en el que el ambiente fuera inhóspito a su desarrollo, la persona genial creará las condiciones para desarrollar su talento intrínseco:

> Que la malignidad de las circunstancias haya sometido a la persona de genio a una profesión abyecta antes de que aprendiera a leer, [...] su genio no dejará de manifestarse. Aprenderá a leer a los veinte años, para gozar, independientemente de todo el mundo, del placer sensible que producen los versos a toda persona nacida poeta. Pronto hará sus propios versos.[29]

Es posible interpretar el pasaje de modo que se comprenda que, en la perspectiva del autor, la genialidad es más fuerte que cualquier circunstancia y permite encontrar los medios para destacarse. Dubos, empero, no desconoce las objeciones posibles a sus ideas. «Se me dirá», afirma, «que no tengo una idea justa de lo que ocurre en la sociedad cuando supongo que todos los genios cumplen su vocación».[30] Incluso, prosigue afirmando que la miseria de las condiciones debe ahogar a un gran número de genios que, en otras condiciones, podrían distinguirse. La respuesta de Dubos se orienta en esta dirección: las disposiciones de las condiciones que forman las sociedades son como un mar en el que «los genios mediocres están sumergidos, pero los potentes encuentran al fin el medio de llegar a la costa».[31] Para él, no hay condición tan abyecta que baste para que un talento excepcional no se manifieste.

Dubos desarrolla más la relación entre el genio y su maestro especialmente en el comienzo del segundo tomo de su texto. La superioridad del genio frente a sus maestros se advierte no solo por el hecho de que los supere o encuentre siempre los medios para manifestar su talento, sino también por ser capaz de desarrollar su aptitud incluso sin tener buenos maestros:

> Un alumno que tiene el genio aprende a hacer bien las cosas viendo a su maestro hacerlas mal. La fuerza del genio transforma en alimento bueno los preceptos, pero diferidos. Lo que mejor hace una persona con genio es lo que nadie le ha enseñado a hacer.[32]

En la sección v de la segunda parte de las *Réflexions,* cuyo título es «Sobre los estudios y progresos de los pintores y los poetas», el autor explica de qué manera es posible el autoaprendizaje para el genio:

> Una persona nacida con el genio es capaz, bien pronto, de estudiar sola; y es el estudio que hace por propia decisión y determinado por su gusto lo que más la forma. Ese estudio consiste en una atención continuada de la naturaleza. Consiste en una reflexión seria sobre las obras de los grandes maestros, seguida de observaciones sobre lo que conviene imitar y lo que habría que tratar de superar.[33]

Como se advierte con la lectura del texto, las características del genio no dependen del esfuerzo personal, sino que están provistas por la naturaleza bajo la forma de una organización fisiológica. Lo que hace posible la capacidad de observación, atención y reflexión es una determinada disposición del cerebro. El surgimiento de la genialidad es un

fenómeno casi pasivo, dependiente de la naturaleza. Como se lee en este pasaje, el estudio emprendido por el genio no es el tradicional, que sigue los preceptos de un maestro, sino que se caracteriza por la observación de la naturaleza, en primer lugar.

Para Dubos, por consiguiente, el ambiente y las condiciones en las que se encuentra una persona no interfieren en la aparición de una obra genial. A lo sumo, pueden demorarla, pero no constituyen un impedimento completo. Además, así como no es posible impedir la manifestación del genio, tampoco es posible desarrollarlo si no ha sido otorgado por la naturaleza:

> no son las letras que se enseñan a una persona lo que la convierte en poeta, sino el genio poético que *la naturaleza le da al nacer* lo que le hace aprenderlas, forzándolo a buscar los medios de adquirir los conocimientos adecuados para perfeccionar su talento[34].

Este pasaje es claro con respecto a que la naturaleza otorga el genio a la persona, en su nacimiento. El origen de la genialidad es la naturaleza, que también es la gran maestra en el desarrollo de la excelencia. Si no se ha nacido con genio, no es posible adquirirlo. Todas las obras del estudio y del entrenamiento son hijas del gusto, y no del genio. El genio emprende una obra que rompe las reglas establecidas para fundar otras nuevas.[35]

Se percibe que la característica particular del genio que se advierte en la lectura de los antiguos, su *je ne sais quoi,* no desaparece en el inicio de las Luces francesas. De las musas se pasa a la naturaleza. Se apropia de un vocabulario fisiológico y se sostiene una argumentación con elementos tomados de la historia natural, pero se preserva la inquietud y, en definitiva, no se explica la causa secreta del genio.

A partir de la lectura y el análisis del texto de Dubos se puede constatar que el talento inspirado por la naturaleza capacita al genio para llevar a cabo empresas que sus pares, desprovistos de semejante aptitud, jamás podrían imaginar. Insistimos en la diferencia entre *hacer* e *imaginar*. Cuando se desarrollan las facultades del genio, los resultados son primorosos. Quien tiene aptitudes diferentes no conseguirá alcanzar resultados semejantes, ya que su imaginación no llega tan lejos como para poder vislumbrar obras geniales.

Como hemos visto, el genio aprende muy fácilmente las cosas relacionadas con su gran talento, algo que se compara con la facilidad que tenemos para aprender nuestra lengua materna. Ahora bien, si esto involucra una gran ventaja para la creación genial, ese mismo aspecto implica una desventaja en la misma proporción. A saber, el genio solo puede aprender a hacer bien aquello que su genialidad dispone, de modo que, por ejemplo, si se carece del genio poético jamás se escribirán más que versos mediocres.

Recapitulación

Con el fin de concluir este recorrido por el pensamiento de Jean-Baptiste Dubos sobre la genialidad, retomaremos la cita con la que hemos comenzado. El filósofo ha definido el genio valiéndose de tres factores centrales: (i) la fuerza de la naturaleza, que favorece a ciertas personas escogidas según un criterio desconocido; (ii) la asociación del genio con una cierta aptitud o talento, que se destaca de los otros por su excelencia; y (iii) el modo en que se desarrolla ese talento, sin maestros, ya que el genio aprende con facilidad lo que le haya sido asignado por naturaleza, al margen de los posibles inconvenientes ambientales.

Los tres elementos parecen unidos por el hecho de que la excelente capacidad de creación que denominamos *genialidad* no se enseña ni se aprende. El genio hace muy bien algo que

nadie le enseñó a hacer. No se trata, por lo tanto, del mérito de una persona esforzada o de la buena elección de maestros. Lo que da más complejidad a esta cuestión es que nadie tiene la libertad de desarrollar esa fuerza creativa: no se puede decidir ser o no genio. Ni la misma naturaleza podría deshacer la genialidad. Dubos resalta en numerosos pasajes, como vimos, el carácter innato de esa aptitud. Es preciso nacer con una específica inclinación del espíritu para poder realizar grandes obras.

Como señala Jean Ehrard, la obra de Dubos está recorrida por el contraste de elecciones teóricas frecuentemente originales que tienen, empero, conclusiones prácticas conformistas. Para ese intérprete, esto constituye una marca de los prejuicios de un honesto burgués del Siglo de las Luces, que está «más inclinado a imitar las bellas maneras de la aristocracia que a conservar las del pueblo».[36]

A pesar de todo el esfuerzo empleado por el autor y de la reubicación del debate en una atmósfera científica moderna, la cuestión del genio permanece irresuelta. Como afirma Herbert Dieckmann, Dubos interroga las causas del desarrollo del genio. Su mérito estaría más en formular la pregunta para sus sucesores que en responderla.[37] De hecho, la discusión se extiende por todo el siglo. Dubos analiza casos de genialidad y busca sus causas con ahínco. Incluso en el de-senvolvimiento de su texto se encuentra más una descripción de la genialidad genérica y ficticia que una explicación del concepto. Al leer su obra nos ponemos en el lugar de alguien que contempla a una persona dotada de genio en el momento de su epifanía. El autor aborda un tema abstracto de filosofía del arte de una manera empírica.

Aunque sus ideas se hayan reemplazado, el gran mérito de Dubos puede notarse en su esfuerzo científico por explicar el fenómeno de la genialidad, renovando un problema antiguo. La grandeza de la argumentación del filósofo se encuentra en el modo en que se construyen sus *Réflexions,* intentando analizar todas las características de la genialidad. En síntesis, podemos decir que el genio, según Dubos, es un talento o aptitud muy desarrollada en una persona debido a su composición físico-química. El autor intenta describir el proceso físico-químico del surgimiento del genio, distanciándose de la tradición antigua que lo toma como algo dado, cuyo origen no se investiga, y que se considera proveniente de las musas. El genio continúa siendo un inexplicable *je ne sais quoi*, pero ahora fisiológico.

---

1 Traducción del portugués realizada por Luciana Martínez y revisada por la autora.

2 Sobre las menciones a Dubos y los análisis de sus textos realizados por Rousseau y Voltaire, cf. R.A.V. Leite, «Terrível e agradável: sobre o paradoxo da experiência estética em três poéticas francesas», *Viso. Cadernos de estética aplicada* X/21 (2017), pp. 140-152, p. 144, y también J.O. Young y M. Cameron, «Jean-Baptiste Du Bos», en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* 2019. No solo de elogios se hace una memoria. Voltaire, en carta, al referirse al abate, afirma que «el juicio es bueno, el estilo es malo. Es necesario leerlo, pero releerlo sería tedioso» (F. Voltaire, *Œuvres complètes,* t. 37 – *Correspondance,* París, Garnier, 1877, p. 298). Exceptuado el caso del texto de Dubos, para el cual hemos empleado la versión en español disponible, las traducciones del francés que se encuentran en este capítulo son nuestras.

3 Utilizamos como base la edición de 1740. Si bien citaremos el texto a partir de una traducción al español, optamos por mantener el título de la obra en su original.

4 Platón, «Ion», en *Platón y la Poesía*, Madrid, Plaza y Valdés, 2013, p. 123 (533c).

5 *Ibid.,* p. 124 (533e).

6 J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot,* París, Armand Colin, 1973, p. 404.

7 J.A. Perras, «Le génie et la pensée du continu. Matière, temps, latus», en K. Baron y R. Fajen (eds.), *Diderot, le génie des Lumières. Nature, normes, transgressions,* París, Classiques Garnier, 2019, pp. 41-62, esp. p. 45.

8 M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières,* París, PUF, 1988, p. 492.

9 J.B. Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura,* Valencia, Publicacions de la Universitat de València, p. 209 (en adelante, haremos referencia, entre paréntesis, a la versión de 1740: J.B. Dubos, *Réflexions*

critiques sur la poésie et sur la peinture, t. II, París, Jean Mariette, p. 7).

10 Sobre el uso del término «aptitud» y su relación con la idea de talento, cf. K.T. Jaffe, «The concept of genius: its changing role in Eighteenth-century French Aesthetics», *Journal of the History of ideas* 41/4 (1980), pp. 579-599, esp. p. 583. Para los fines de este capítulo, «talento» y «aptitud» serán utilizados como sinónimos.

11 No entraremos en los detalles de esta vasta discusión. Para los interesados en ella indicamos la lectura J. Ehrard, *L'idée de Nature en France à l'aube des Lumières,* París, Flammarion, 1970.

12 Este esfuerzo por explicar el fenómeno ya advertido por los antiguos había ganado notoriedad en el siglo XVI, por ejemplo, con la obra de J. Huarte de San Juan [1575], *Examen de ingenios para las ciencias,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, que, a pesar de estar en sintonía con el pensamiento antiguo, busca una causa física para la genialidad y la funda en una teoría de los humores.

13 J.B. Dubos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, *op. cit.,* p. 211 (1740, p. 13).

14 *Ibid.,* p. 212, (1740, p. 15).

15 *Ibid.,* p. 216, (1740, p. 25).

16 En el original, «La nature a donc *choisi* les uns pour leur distribuer l'aptitude à bien faire certaines choses impossibles à d'autres» (*ibid.,* 1740, p. 9).

17 *Ibid.,* p. 211, (1740, p. 14, cursivas nuestras).

18 Es imposible no recordar aquí la descripción que Denis Diderot hace de Dorval en *Entretiens sur le fils naturel* (París, Flammarion, 2005). Dorval es descrito como tomado por el entusiasmo, con el pecho elevado, la respiración fuerte, con múltiples expresiones simultáneas en el rostro *(op. cit.,* p. 86). El personaje Dorval parece retratar de manera precisa ese aspecto desarrollado por Dubos, una marca, tal vez, del modo en que Diderot se apropia de ciertos elementos de su predecesor.

19 J.B. Dubos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura, op. cit.,* p. 212 (1740, p. 15).

20 *Ibid.*, p. 209 (1740, p. 6).

21 *Ibid.*, p. 213 (1740, pp. 17-18).

22 *Ibid.,* p. 210 (1740, p. 8). El genio de la guerra es la figura elegida para ejemplificar este punto. Cuando habla de la disposición del espíritu que no puede ser adquirida, el autor señala que el miedo a la muerte en un campo de batalla intimida a aquellos que no se animan a ver al enemigo, es decir, aquellos que no tienen aptitud. No obstante, aquellos que se atreven demasiado pierden «esa presencia de espíritu tan necesaria para ver clara y distintamente lo que ocurre y descubrir lo que convendría hacer. [...] Esa es la razón por la que tanta gente que razona bien sobre la guerra en su gabinete, lo hace tan mal en el campo. He ahí por qué tanta gente va a la guerra toda su vida sin llegar a ser capaz de mandar» (*ibid.*, p. 209 [1740, p. 8]).

23 *Ibid.,* p. 208 (1740, p. 4).

24 S.K. Jaffe, «The concept of genius», *op. cit.,* p. 582.

25 Recuérdese que en el *Salón de 1767,* en la parte conocida como *Paseo Vernet,* Denis Diderot compara al pintor excelente con un dios creador: el artista reconstruye la naturaleza en el cuadro, no solo imitándola, sino sobre todo reorganizándola para mostrar lo que él, con sus sentidos aguzados, su amplia memoria y su potente imaginación es capaz de percibir (cf. D. Diderot, *O Passeio Vernet,* San Pablo, Editacuja, 2021, pp. 142-144).

26 Los impedimentos para el desarrollo del genio son principalmente geográficos, como el clima, la calidad del aire, el suelo y la dieta. En este sentido, la educación, por ejemplo, no influiría en el desarrollo de esta aptitud, sino solo el azar, que determina en qué lugar nacerá una persona. A este respecto véanse especialmente las secciones X, «Sobre el momento en que las personas de genio llegan al mérito de que son capaces» (J.B. Dubos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, *op. cit.,* pp. 243-246 [1740, pp. 110-21]) y XIX, «Hay que atribuir a las variaciones del aire en un mismo país la diferencia que se nota en el genio de sus habitantes en diferentes siglos» (*ibid.,* pp. 307-309 [1740, pp. 304-312]).

27 V. Le Ru, «L'ambivalence de l'idée de progrès dans le Discours préliminaire de l'Encyclopédie ou le labyrinthe de la raison», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 29 (2000), pp. 119-127, p. 126.

28 J. Ehrard, *L'idée de Nature en France à l'aube des Lumières*, *op. cit.,* p. 366.

29 J.B. Dubos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura, op. cit.,* p. 220 (1740, p. 40).

30 *Ibid.,* p. 219 (1740, p. 35).

31 *Id.* (1740, p. 37).

32 *Ibid.,* p. 214 (1740, pp. 21-22).

33 *Ibid.,* p. 222 (1740, pp. 44-45).

34 *Ibid.,* pp. 220-221 (1740, p. 41, cursivas nuestras).

35 Idea que se repetirá en la entrada «Genio» de la *Enciclopédia* (Saint-Lambert: «Gênio», en P. Pimenta *et al.* [eds.], *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios,* San Pablo, UNESP, 2015, pp. 323-329) y en la entrada correspondiente del *Dicionário de música* (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique,* París, Duchesne, 1768, p. 230). Sobre la distinción entre genio y gusto en el siglo XVIII, cf. R. Brandão, «Voltaire sobre Shakespeare e Newton ou o gênio e o gosto nas artes», *Discurso* 44 (2014), pp. 163-187.

36 J. Ehrard, *L'idée de Nature en France à l'aube des Lumières, op. cit.,* p. 177.

37 H. Dieckmann, «Diderot's conception of genius», *Journal of the History of Ideas* 2/2 (1941), pp. 151-182.

3. Diderot: el genio y la bestia

Esteban Ponce – IHUCSO (UNL-CONICET)

Introducción

Denis Diderot (1713-1784) ocupa un lugar destacado entre los filósofos del siglo XVIII que se interesaron en la figura del genio y el enigma que representaba su particular modo de producir o crear. Esta afirmación puede justificarse de dos modos diferentes, aunque complementarios. Por un lado, es posible mostrar, a través de un recorrido por diversos pasajes de su obra, cómo intentó Diderot abordar el problema desde una perspectiva novedosa y cuáles fueron los aportes originales que realizó sobre el tema —el estudio que aquí presentamos está orientado en esa dirección—. Por otro lado, desde una mirada más amplia puede señalarse que la posición que asume Diderot representa en la historia del pensamiento un eslabón entre la primera fase del desarrollo del concepto, en Inglaterra, y la última, en Alemania. En efecto, en un estudio pionero sobre la evolución histórica del concepto de genio en Francia, Herbert Dieckmann sostuvo que Diderot es la pieza clave en esta mediación entre las fases inicial y final, puesto que, en su obra, el genio deja de pensarse como un poder o una virtud desconocida e inespecífica por la que se identifica a un hombre que tiene talento, y pasa a designar al hombre mismo. Esta distinción, señalaba el autor, se refleja en el uso del lenguaje de la época, en el cambio de concepción que supone una determinada forma de expresarse y la preferencia por alguna de las variantes: *avoir du génie* (tener genio) y *être un génie* (ser un genio). En otras palabras, si antes, con la expresión *tener genio,* el genio era igualado al talento, concibiéndose por ello como algo que aparece y se va, un poder separable de su poseedor momentáneo, ahora, en cambio, bajo la forma *ser un genio,* el individuo y el poder están tan estrechamente unidos que ya no se piensan como separables, pues esa fuerza extraordinaria constituye su propio ser. Tener presente este cambio es indispensable para comprender cómo fue posible que el genio haya llegado a ser considerado, hacia finales de siglo, el nuevo representante del tipo humano más elevado, reemplazando así a sus antecesores históricos: el héroe, el sabio, el Santo, el *uomo universale,* el *cortigiano* y el *honnête homme*[1]. De acuerdo con esta doble justificación, en lo que sigue nos concentraremos en la obra de Diderot para ver qué significa *ser un genio* y cuáles son las condiciones necesarias para su realización.

Sobre la dinámica productiva del genio

El *genio* es uno de esos conceptos límite para la tarea crítica de la razón ilustrada. ¿No se perdería, acaso, mediante un proceder analítico, la posibilidad de comprender precisamente aquello que hace del genio un genio? Rousseau fue categórico al respecto: «No busques, joven artista, en qué consiste el genio. Si lo posees, lo sientes en tu interior. Si no lo posees, jamás lo conocerás […]. ¿Te atreves a preguntar en qué consiste el genio? Hombre vulgar, nunca profanes ese nombre sublime. ¿De qué te valdría conocerlo? No lograrías sentirlo».[2] Diderot comparte la idea de que el genio es intransferible y, en sentido estricto, incomunicable, pues solo quien ha experimentado en sí mismo su presencia está en condiciones de comprender cabalmente lo que es ser un genio. Sin embargo, para Diderot esto no significa que debamos claudicar en el esfuerzo por dar cuenta de lo que podríamos llamar, con Rioux Beaulne, la «dinámica productiva del espíritu». Precisamente, solo mediante un trabajo crítico es posible arrojar alguna luz sobre «los mecanismos cognitivos orientados hacia la elaboración de un saber y la actividad propiamente creativa del espíritu orientada hacia la producción artística».[3]

Si bien Diderot no escribió un tratado completo y sistemático sobre el asunto, su obra está atravesada de principio a fin por el problema del genio. Las observaciones y las ideas esbozadas aparecen en contextos diversos, en diferentes momentos de su vida y, por eso mismo, resulta difícil presentarlas bajo la forma de un sistema o una estructura coherente. Difícil e infructuoso, pues ¿de qué serviría someter las ideas de un autor, que renegaba del dominio del sistema sobre el pensamiento,[4] a tal presentación? El camino que seguiremos nos permitirá centrar la atención en aquellos aspectos que consideramos más relevantes para comprender mejor la dinámica productiva propia del hombre de genio: los sentidos como fuente primaria de datos y como mediadores entre la naturaleza y el sujeto; las facultades de la memoria, la imaginación y el entendimiento y sus funciones en la percepción; los lenguajes, la expresión y la recepción; en fin, todos aquellos elementos que constituyen lo que denominamos, de modo general, la experiencia.

Sentir y juzgar

La filosofía de Diderot es decididamente materialista, pero no se identifica con el mecanicismo. Desde muy temprano le interesaron los fenómenos que resultaban inexplicables desde la comprensión mecánica de la naturaleza, en particular aquellos relacionados con el origen de la vida y la organización de los seres.[5] Tener presente esto nos parece imprescindible para nuestro tema, pues ese interés marcará una dirección que llevará a Diderot —desde la *Carta sobre los ciegos*, pasando por textos como *Sobre la interpretación de la natu-raleza*, algunos artículos redactados para la *Encyclopédie,* hasta los trabajos de finales de la década de 1760 en adelante *(El sueño de D'Alembert*, *Refutación a la obra de Helvétius* y *Elementos de fisiología*)— hacia un materialismo vitalista, influenciado notablemente por los debates científicos de la época. Y será, precisamente, en estos últimos textos donde Diderot buscará resolver los problemas relativos a la constitución de la materia, a la compleja organización que da lugar a los seres vivos y, en especial, a los procesos fisiológicos que permiten explicar el funcionamiento de las facultades del hombre. Entre las cuestiones que se refieren a la experiencia en general, hay una, en particular, que es decisiva para el problema del genio: la distinción radical que marca Diderot entre sentir y juzgar.[6]

La distinción entre la sensación y el juicio aparece insinuada ya en la *Carta sobre los ciegos,*[7] pero tendrá un peso enorme en dos textos posteriores, escritos casi simultáneamente, en 1751: el artículo «Bello», redactado para el segundo tomo de la *Encyclopédie,* y la *Carta sobre los sordomudos*. En el primero de estos escritos, Diderot se enfrentará a dos concepciones del juicio estético[8] que consideraba defectuosas: la explicación clásica racionalista y la del sentimentalismo, representada por Hutcheson y sus seguidores. Respecto de la primera, el problema es, para decirlo muy brevemente, el de dar cuenta del origen del concepto de belleza y de las ideas que entran en su definición, pues se cae en el error de suponer aquello que debe ser explicitado. Respecto de la obra del padre André *(Ensayo sobre lo bello),* por ejemplo, señala: «Lo único que desearíamos en su obra es que hubiera desarrollado el origen de las nociones que se encuentran en nosotros, de relación, orden, simetría; porque por el tono solemne con que habla de estas nociones no se sabe si las considera adquiridas y artificiales, o si las considera innatas».[9] Con relación a la crítica al sentimentalismo, el problema requiere un análisis más detenido para comprender en qué medida la discusión que da Diderot afecta a la cuestión del genio.

En primer lugar, es preciso señalar que Diderot admite, junto con la tradición empirista, que el conocimiento debe ser derivado de la experiencia sensible; que son los sentidos los que nos proveen del material básico sobre los que operan nuestras facultades. Sin embargo, el acuerdo no llega mucho más allá. Y si bien la discusión que sostiene Diderot vale para la experiencia en general, es decir, tanto para los procesos de elaboración de un saber como para los de producción en el arte, es en la esfera de la estética donde los desacuerdos se hacen más explícitos. Aquí, como reacción contra las estéticas clasicistas, los autores empiristas, como Dubos, Hutcheson o Hume, buscaron fundar el juicio de gusto o sobre la belleza, ya no sobre nociones o reglas absolutas, independientes del sujeto, sino sobre el sentimiento. Se produjo con ello un giro subjetivista en la estética que, sin embargo, no significó admitir el relativismo de los juicios. En efecto, estos filósofos intentaron mostrar que «la belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe solo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente»,[10] pero que, aun así, era posible encontrar una norma, criterio o regla «con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro».[11] No trataremos aquí las diferencias entre estas teorías empiristas; baste con señalar lo que tienen en común, es decir, el sentimentalismo. La idea básica de esta posición es que en los juicios emitidos a partir de un sentimiento (estéticos o morales) no interviene la razón, sino que son el resultado inmediato de la afección sensible sobre nuestros órganos y que, por lo tanto, no puede haber incorrección en los mismos. Cuando contemplamos estéticamente un objeto, los datos son recibidos por los sentidos externos, pero, sin embargo, no son las cualidades individuales del mismo las que despiertan la idea de belleza, sino sus aspectos formales. Las formas, en efecto, no pueden percibirse por los sentidos externos, sino por alguna facultad o disposición interna que las aprehende inmediatamente. La captación de estas formas es lo que produce placer y da lugar al juicio. Hutcheson, como sabemos, postuló la existencia de un *sentido interno* cuya particular función era, justamente, la aprehensión de estas formas (ideas complejas, no simples, como la de belleza o bien). La espontaneidad del juicio estético estaría basada en esa inmediatez y, con ello, se garantizaría su corrección: «las ideas de belleza y armonía, como ideas sensibles, son tan necesarias como inmediatamente placenteras para nosotros»[12]. Finalmente, dado que el juicio estético hace referencia a un estado interno (el del sentimiento del sujeto) y no a alguna cualidad objetiva de cosas en el mundo externo, podemos decir, con Hume, que «un

millar de sentimientos diferentes, motivados por el mismo objeto, serían todos ellos correctos porque ninguno representa lo que realmente hay en el objeto. Solo señala una cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos o facultades de la mente. Y si esa conformidad no existiera de hecho, el sentimiento nunca podría haber existido».[13]

La tesis que defiende Diderot respecto del juicio de belleza apunta directamente contra la pasividad que supone el sujeto receptor del sentimentalismo. Para nuestro autor, no puede haber juicio sin que haya intervención del entendimiento, es decir, sin la actividad del sujeto que *hace* algo con los datos de los sentidos, que *percibe* relaciones. Esta actividad racional denominada *percepción de relaciones,* fundamento de la belleza, no siempre se realiza de manera consciente. De aquí el error de «Hutcheson y sus seguidores», que Diderot critica explícitamente:

> La indeterminación de esas relaciones, la facilidad de captarlas y el placer que acompaña a su percepción, son los que crean la ilusión de que lo bello era más un asunto sentimental que racional. Me atrevo a asegurar que todas las veces que un principio nos resulte conocido desde la más tierna infancia y que hagamos de él por hábito una aplicación fácil y súbita en los objetos situados fuera de nosotros, creeremos juzgar por sentimiento, pero estaremos obligados a reconocer nuestro error en todas las ocasiones en las que la complejidad de las relaciones y la novedad del objeto suspendan la aplicación del principio: entonces el placer esperará, para hacerse notar, a que el entendimiento haya pronunciado qué objeto es bello.[14]

Dejemos ahora este texto y pasemos a ver cómo esta distinción entre la mera sensibilidad y la actividad del entendimiento aparece en la *Carta sobre los sordomudos* de una manera más compleja y desarrollada.

En este escrito, el debate sobre las inversiones gramaticales en las lenguas antiguas y modernas da motivo a Diderot para introducir una tesis que le permitirá aproximarse al tema del genio desde una perspectiva original. Para poder decidir qué lenguas tienen mayor o menor cantidad de inversiones es preciso suponer que existe un orden natural de las ideas en el alma, puesto que es con relación a dicho orden que luego se producirán las inversiones gramaticales. Sin embargo, Diderot niega la existencia de este orden natural advirtiendo que «la sensación no tiene en el alma ese desarrollo sucesivo del discurso»[15] y sostiene que el alma es un cuadro viviente *(tableau mouvant)*. El error de atribuirle al alma un desarrollo sucesivo tiene su origen en el hábito de comunicar un estado a través del lenguaje:

> El estado del alma en un instante indivisible fue representado por una multitud de términos que la precisión del lenguaje exigía y que distribuyeron una impresión total en partes: y como esos términos se pronunciaban sucesivamente y solo se entendían a medida que se pronunciaban, se tuvo tendencia a creer que las afecciones del alma que representaban tenían la misma sucesión; pero no es así.[16]

Es necesario observar que, cuando Diderot hace referencia al estado del alma como una impresión total, en un instante indivisible, parece estar interesado en señalar lo que podríamos denominar un momento prediscursivo de la experiencia. Evidentemente, hay algo oscuro e indeterminado en ese momento, y solo podemos hacer referencia a su contenido por la mediación de signos. Esa mediación siempre supone la intervención de las facultades cognitivas (memoria, imaginación y entendimiento), por cuya actividad se despliega la totalidad original del estado afectivo del alma en una sucesión de signos, en una representación discursiva:

> Una cosa es el estado de nuestra alma, otra cosa las cuentas que rendimos, bien *a nosotros mismos,* bien a los demás; una cosa es la sensación total e instantánea de dicho estado, otra cosa la atención sucesiva y detallada que nos vemos forzados a dar para analizarla, manifestarla y hacernos oír. Nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar: empleamos mucho tiempo en reproducirlo con fidelidad, pero existe entero y a la vez: el espíritu no avanza a pasos contados como la expresión.[17]

Hemos resaltado la frase «a nosotros mismos» porque nos parece que allí se da cuenta de la necesidad de una instancia de autorreflexión del entendimiento sobre aquel momento prediscursivo para lograr el análisis del contenido del alma. En otros términos, podríamos decir que solo nos hacemos conscientes de nuestro estado a través de la mediación del lenguaje. Pero aquí lenguaje no significa solo la lengua hablada o escrita, sino también el lenguaje gestual de los sordomudos, el de las matemáticas, el de la música, el de la pintura,[18] etc. Lo que tienen en común estas formas expresivas es que son mediaciones de signos que revelan un trabajo previo de análisis sobre el contenido del alma. Esta oposición entre el estado afectivo del alma y su expresión en el lenguaje, entre lo simultáneo y lo discursivo, la síntesis y el análisis, es determinante para comprender el proceso de producción del genio, que Diderot resume en el concepto de *expresión jeroglífica:* aquella que «hace que las cosas sean dichas y representadas a la vez; que al mismo tiempo que las capta el entendimiento, el alma se conmueve, la imaginación las ve y el oído las oye», y por la cual el discurso se convierte en «un tejido de jeroglíficos puestos los unos sobre los otros» que *pintan* el pensamiento.[19]

El genio en la filosofía y en el arte

Para Diderot, y para otros autores, el genio no es privativo del arte. Al caracterizarse por un modo peculiar de percibir, su producción también puede reconocerse en otras esferas. En la filosofía, por ejemplo, nuestro autor distinguirá entre los filósofos laboriosos y los especuladores. En *Sobre la in-terpretación de la naturaleza* (1754) aparece esta división de los hombres de ciencia:

> Me imagino el amplio recinto de las ciencias como un gran terreno salpicado de lugares oscuros y de lugares iluminados. Nuestros trabajos deben proponerse, o bien extender los límites de los lugares iluminados, o bien multiplicar en el terreno los focos de luz. Lo uno le corresponde al genio creador, lo otro a la sagacidad que perfecciona […]. Recoger y enlazar los hechos son dos tareas muy pesadas; por eso los filósofos se las han repartido entre ellos. Los unos pasan la vida reuniendo materiales, obreros útiles y laboriosos; los otros, orgullosos arquitectos, se apresuran a utilizarlos […]. El obrero polvoriento trae, antes o después, de los subterráneos en los que cava ciegamente, el fragmento que será fatal para la arquitectura erigida a fuerza de pensamiento; se derrumba, y solo quedan materiales confundidos en desorden, hasta que otro genio temerario emprenda con ellos una nueva combinación.[20]

Poco tiempo después, Diderot volverá a presentar esta imagen del genio en la filosofía con el artículo «Eclectisme» de la *Encyclopédie*. El ecléctico sistemático es el filósofo, que se encarga de la combinación de los elementos que aporta la filosofía experimental para dar con una explicación de la naturaleza que se presenta en forma de unidad, de sistema: «El eclecticismo experimental es la parte de los hombres laboriosos, el eclecticismo sistemático

es el de los hombres de genio».[21] Si atendemos a esta distinción en la esfera de la ciencia veremos que el genio se caracteriza por la combinación, procedimiento sintético que se realiza sobre los elementos aportados por la observación. En este modo de proceder encontramos uno de los aspectos clave que distinguen al genio del resto de los hombres: el genio tiende a la unidad, su percepción se realiza súbitamente, sin detenerse en lo particular, buscando una síntesis que, por medio de combinaciones, relaciones y analogías, unifique la experiencia en una representación. En el caso de la ciencia, esa unidad se plasmará en forma de ley o, en un nivel superior, en forma de un sistema que contiene y relaciona, a su vez, aquellas leyes.

Ahora bien, en la medida en que la ciencia se relaciona con la verdad, es decir, con la verificación de las leyes o de los sistemas mediante la confrontación con la experiencia, las producciones del genio, como vimos anteriormente, se derrumban con el tiempo y solo queda de las mismas el recuerdo de una obra genial.[22] No sucede lo mismo en el arte. Aunque Diderot hable de la verdad de una representación o de una obra de arte, nunca lo hace en el mismo sentido que tiene en la ciencia. La «verdad» de la obra del genio en el arte es imperecedera. En este sentido, hay una distinción entre las esferas de la ciencia y del arte que justifican una cierta autonomía de esta última. Pero aquí no nos interesan las diferencias, sino comprender qué hay en común en la manera de sentir, percibir y producir del genio, independientemente de cuál sea la esfera de acción:

> Uno se sorprenderá tanto menos de estas semejanzas cuanto mejor conozca la marcha desordenada y los extravíos del Genio poético, del Entusiasmo, de la Metafísica y del Espíritu sistemático. ¿Qué es el talento de la ficción en un poeta, sino el arte de encontrar causas imaginarias para efectos reales y dados, o efectos imaginarios para causas reales y dadas? ¿Qué efecto tiene el entusiasmo en el hombre que se deja llevar por él, si no es el de hacerle percibir entre seres lejanos relaciones que nadie ha visto ni supuesto? ¿A qué fin no puede llegar un metafísico que, abandonándose por completo a la meditación, se preocupa profundamente por Dios, la naturaleza, el espacio y el tiempo? ¿A qué resultado no se verá llevado un filósofo que persigue la explicación de un fenómeno de la naturaleza a través de una larga cadena de conjeturas?[23]

Claramente, aquí Diderot intenta igualar a los genios en su modo de operar con las ideas, en el arrebato del entusiasmo que, impulsado por una potente imaginación, encuentra relaciones inesperadas. Estas características que intentan describir la producción del hombre de genio, imaginación, entusiasmo, percepción de relaciones, sumadas a otras como las de gusto, calor, fuego, vivacidad, etc., van a aparecer una y otra vez en los comentarios a las obras geniales y a los artistas de genio en los *Salones*,[24] especialmente en los que van desde 1763 a 1767. Sin embargo, en el breve fragmento *Sobre el genio*[25] Diderot se encargará de negar que cada uno de esos rasgos pueda definir al genio:

> Hay en los genios, poetas, filósofos, pintores, músicos, una cualidad especial del alma, secreta, indefinible, sin la cual no es posible ejecutar nada verdaderamente grandioso y de suprema belleza. ¿Es acaso la imaginación? No. He conocido magníficas y poderosas imaginaciones que prometían mucho y no contenían nada o muy poco. ¿Es el juicio? No. Nada más corriente que hombres enormemente juiciosos cuyas producciones carecen de nervio, son difusas y frías. ¿Es el ingenio? No. El ingenio dice cosas bonitas y las hace insignificantes. ¿Es el calor, la vivacidad, el entusiasmo? No. Las personas apasionadas se agitan mucho pero no hacen nada que valga la pena. ¿Es la sensibilidad? No. He conocido

> hombres con un alma que se conmovía rápida y profundamente, que no podían oír un texto elevado sin desprenderse de sí mismos, arrebatados, embriagados, enloquecidos; un rasgo patético, sin derramar una sola lágrima y que balbuceaban como niños, ya sea hablando, ya sea escribiendo. ¿Es el gusto? No. El gusto borra los defectos, pero no produce la belleza; es un don que se adquiere más o menos, y no un impulso innato.[26]

Puede resultar extraño que Diderot descarte una por una las cualidades de las que se sirvió durante mucho tiempo para definir la genialidad. Pero esta perplejidad se disipa si atendemos a la época en que lo hace. En efecto, para esos tiempos Diderot ya había ensayado una explicación fisiológica de la naturaleza humana y sus facultades en el tríptico de *El sueño de D'Alembert*. El fragmento citado continúa, ciertamente, con un señalamiento en esa dirección para encontrar la nota distintiva del genio: «¿Es acaso una cierta conformidad de la cabeza y de las vísceras, una cierta constitución de los humores? Lo admito, pero con la condición de que se reconozca que ni yo ni nadie tiene de él una noción exacta y que habrá que remitirse al espíritu observador».[27] En realidad, no es que ahora Diderot niegue que aquellas cualidades estén presentes en el genio; se trata de poner el acento en la conformidad, la proporción y el equilibrio de los elementos que integran la totalidad de la experiencia en el proceso de afección sensible, de percepción y de creación.[28]

La perspectiva fisiológica

Si se admite que la estética británica, a partir de Hutcheson, supuso el tránsito desde una mirada metafísica sobre la cuestión de la belleza hacia una investigación psicológica de la experiencia humana de lo bello,[29] ahora podemos decir que esta misma investigación debe fundarse, previamente, en el estudio de las condiciones materiales de la naturaleza humana. La fisiología se convierte así en la piedra de toque de la reformulación del problema del genio. Por supuesto, la elección de Diderot por los estudios fisiológicos no proviene de un mero interés en cuestiones estéticas. Las discusiones que se dan en los textos desde mediados de la década de 1770 apuntan a resolver aspectos fundamentales para un materialismo que rechaza la distinción de las sustancias y la necesidad de una causa externa a la materia para explicar el movimiento, la organización, la vida, etc. En la *Conversación entre Diderot y D'Alembert* (primer texto del tríptico de *El sueño),* Diderot defenderá la hipótesis central de que la sensibilidad es una propiedad universal de la materia; que la misma puede encontrarse en estado pasivo o activo y que, en determinados organismos, dada la complejidad de su configuración estructural, puede alcanzar el último desarrollo, la capacidad de pensar. No será necesario entrar en los detalles de dicha configuración; basta con señalar que Diderot, ya en el segundo texto, *El sueño de D'Alembert*, recurre a la metáfora de la araña para indicar la relación entre la sensibilidad y el pensamiento:[30] así como la araña es el origen desde donde parten los hilos de la red y es, a su vez, el lugar donde percibe cualquier modificación de la telaraña, también en el hombre hay un centro común (el cerebro), origen desde donde se desarrollan la fibras nerviosas y al que se remiten continuamente todas las sensaciones. El haz de fibras sensibles comunica toda la superficie del cuerpo y da origen a las impresiones que, mediadas por la particularidad de cada uno de los órganos de los sentidos, son percibidas por el centro.

> Al comienzo no erais nada. Después fuisteis un punto imperceptible formado de moléculas más pequeñas esparcidas en la sangre […]. Ese punto llegó a ser un hilo desligado, después un haz o un conglomerado de hilos […]. El haz es un sistema puramente sensible: si persistiera bajo esta forma sería susceptible a todas las impresiones relativas a la pura sensibilidad, como el frío, el calor, lo suave y lo áspero. Esas impresiones sucesivas, distintas entre sí y distintas cada una en su intensidad, quizá produzcan en el haz la memoria, la conciencia de sí, una razón muy limitada. Pero esta sensibilidad pura y simple, ese tacto, se diversifica por los órganos emanados de cada una de las fibras; una fibra que forma una oreja y da origen a una especie de tacto que llamamos ruido o sonido, otra al formar el paladar da origen a una segunda especie de tocar que llamamos sabor.[31]

Así como cada sentido se distingue por su función, el centro del haz también tendrá su cualidad particular: la memoria. La memoria y la imaginación, esa especie de memoria de las formas y los colores, dan lugar a la comparación, es decir, al juicio. El centro es activo en las operaciones de sus facultades, pero no sufre ni siente. Además de este centro, que por el recuerdo de la sucesión continua de las impresiones recibidas es sede de la autoconciencia, hay otro núcleo o centro que reacciona a los estímulos, aunque a nivel sensible. Se trata del diafragma, centro emotivo de la máquina que se dilata o se contrae más o menos, según la sensibilidad de cada fibra o del conjunto de fibras.[32]

Ahora bien, dado el conjunto de los elementos (los órganos de los sentidos, el centro emotivo y el centro común, de donde las facultades de la memoria, la imaginación y del juicio o entendimiento), podemos ver cómo Diderot se refiere a las cualidades del genio atendiendo a la relación de equilibrio o desequilibrio del sistema:

> ¿Que el origen o el tronco es demasiado vigoroso con relación a las ramas? De ahí los poetas, los hombres pusilánimes, los entusiastas, los locos. ¿Demasiado débil? De ahí lo que nosotros llamamos los brutos, las bestias feroces. ¿Que el sistema entero se afloja, que queda blando, sin energía? De ahí los imbéciles. ¿Que el sistema entero es enérgico, conformado, bien ordenado? De ahí los buenos pensadores, los filósofos, los sabios. Y según la rama tiránica que predomina, el instinto se diversifica en los animales, el genio en los hombres.[33]

Ser poeta, geómetra o músico, dice Diderot, depende en primer lugar del predominio de una de las fibras (ramas), cuya sensibilidad se destaca del resto y que, por eso mismo, condiciona (despóticamente) al cerebro a concentrar sus fuerzas en las impresiones que ella produce: es la supremacía del órgano de la audición, podríamos decir, lo que obliga al músico a pensar musicalmente. He aquí una condición *sine qua non* de la genialidad. Sin embargo, por sí misma no es suficiente. La movilidad extrema de ciertas ramificaciones solo da lugar a seres mediocres:

> ¿Qué es un ser sensible? Un ser abandonado a la discreción de su diafragma. Una palabra impresionante ha golpeado su oído, un fenómeno singular ha golpeado su ojo y he ahí de golpe todo el tumulto interior que se levanta, todos los hilos del haz que se agitan, el escalofrío que se extiende, el horror que prende, las lágrimas que fluyen, los suspiros que sofocan, la voz que se interrumpe, el centro del haz que no sabe lo que ocurre; no más sangre fría, no más razón, no más juicio, no más justicia, no más recursos.

Por el contrario, quien habiendo recibido esta misma disposición natural ha intentado sin descanso dominarla, conservando así el poder en el origen del haz, será dueño de sí y sus juicios serán fríos y sanos: «será gran rey, gran ministro, gran político, gran artista y sobre todo gran comediante, gran filósofo, poeta, músico».[34] En efecto, el rechazo de la pura sensibilidad es categórico en estos escritos contemporáneos de *La paradoja del comediante,* donde se pronuncia sin rodeos: «La sensibilidad no es la cualidad del gran artista. No es su corazón, es su cabeza la que lo hace todo».[35]

Obra de arte y expresión jeroglífica

Hay en el genio, pues, condiciones fisiológicas básicas, elementales, que están allí desde su nacimiento, desde la primera formación de las fibras y que son, en este sentido, innatas. El caso de la genialidad será, por eso mismo, uno de los ejemplos preferidos de Diderot para oponerse a la tesis de Helvétius, según la cual, la desigualdad de los hombres se explica por la desigual educación recibida.[36] Es también esta condición básica e inicial de la genialidad la que lleva a Diderot a decir que «el hombre de genio y la bestia se tocan porque hay en ambos un órgano predominante que los conduce irresistiblemente a un tipo de ocupación que ejecutan perfectamente».[37] Sin embargo, cuando se trata de la realización de una obra de arte, la actividad de la imaginación, producto de la extrema sensibilidad de la fibra hegemónica, es solo el comienzo de un proceso más complejo.

El espíritu observador al que se refería Diderot como la cualidad distintiva del genio es la causa de que todas las impresiones recibidas sean registradas sin esfuerzo: «no mira, ve, se instruye, se ensancha sin estudiar; no tiene ningún fenómeno presente, pero todos le han afectado; y lo que queda es una especie de sentido que los demás no tienen».[38] Por el «raro mecanismo» de sus facultades, el genio, como una inteligencia profética, se adelanta a lo que va a ocurrir, pues juzga a partir de esa experiencia, pero «sin calcular»; encuentra, por analogías secretas, relaciones que están veladas para la mayoría. A veces acierta, y las relaciones tienen su fundamento en la naturaleza; otras veces solo realiza sus propios fantasmas.

En este mecanismo se destaca la imaginación del genio. Hemos visto que el alma, en un instante indivisible contiene varias afecciones a la vez: ideas, sensaciones, deseos, etc.[39] Ahora bien, a causa de su constitución o particular organización, cuando el genio recuerda, se representa una idea con la misma intensidad que tuvo la impresión en la experiencia original, y junto con la idea que recuerda se despiertan en el alma, por la imaginación, un cortejo de ideas accesorias, vinculadas de algún modo a aquella experiencia, que tienen para él tanta realidad como los seres exteriores. La imaginación es así una fuente inagotable de recursos para la actividad del genio. Súbitamente, las imágenes le sirven de material al entendimiento para realizar un enlace. Pero este lo ejecuta de manera inmediata, no sigue los pasos contados de la regla y del método. Es una actividad inconsciente que capta en forma sintética lo que de otro modo habría que reunir partiendo de un análisis. El genio no puede dar cuenta de su propia actividad; resuelve el enigma sin proponérselo.[40] Sin embargo, una vez que el entusiasmo ha realizado su tarea, el dominio corresponde a la sangre fría que completa la obra. Representar es exteriorizar, a través de la obra, aquella configuración anímica: la representación requiere la elección de los términos energéticos en la poesía, de las armonías y las disonancias oportunas en la pieza musical; del equilibrio de las formas, de los claroscuros y del instante adecuado para la acción pintada; del

ocultamiento del artificio del cuadro compuesto para el drama burgués; en fin, de la cuidada expresión jeroglífica del alma.

Diderot, cautelosamente escéptico, supo reconocer que «ni yo ni nadie tiene [del genio] una noción exacta». Del mismo modo, se atrevió a conjeturar que la naturaleza contiene secretos inescrutables, afinidades ocultas y que el genio, quizá, podía encontrarlas o, mejor, crearlas. Homero y Vernet, entre otros, le daban pruebas de ello. Por eso, cuando Madame Geoffrin, agradecida por un favor que le había hecho el filósofo, decidió renovarle el gabinete, con su mobiliario y su decoración, provocó el desconcierto en el moderno discípulo de Diógenes. Junto a una bata, una mesa y varios artículos, Geoffrin le había llevado *La tempestad* de Vernet. Diderot relató el episodio en su *Lamento por mi bata vieja*. Dispuesto a volver a su indigencia habitual, a entregarlo todo, suplicaba por su antigua condición: «¡Oh Dios! […] Te lo abandono todo; vuelve a llevarte todo; sí, todo menos el Vernet. ¡Ah, déjame el Vernet! No es el artista; eres Tú quien lo ha hecho […]. Ya no es a mí a quien visitan, a quien vienen a escuchar; es a Vernet a quien vienen a admirar a mi casa: el pintor ha humillado al filósofo».[41]

---

1 H. Dieckmann, «Diderot's Conception of Genius», *Journal of the History of Ideas* 2/2 (1941), pp. 151-182.

2 J.J. Rousseau, *Diccionario de música,* Madrid, Akal, 2007, p. 229.

3 M. Rioux-Beaulne, «Diderot et la dynamique productive de l'esprit», *Archives de Philosophie* 1/71 (2008), pp. 53-76.

4 Cf. D. Diderot, *Sobre la interpretación de la naturaleza,* Barcelona, Anthropos, 1992 (XXVII, p. 45): «que tengáis un sistema, lo admito; mas no os dejéis dominar por él».

5 Sobre las particularidades del materialismo de Diderot hay una amplia bibliografía. En castellano, véase la extensa y erudita «Introducción» de Javier Moscoso a su edición de *El sueño de D'Alembert,* Madrid, Compañía Literaria, 1997, pp. 11-90.

6 Veremos más adelante que, con esta separación entre los sensible y lo pensable, Diderot no se está refiriendo a los fenómenos de la percepción al modo empirista, sino a aquello que, desde una perspectiva fisiológica, separa los ámbitos del origen de los impulsos nerviosos en la superficie del cuerpo, su mediación por los cinco órganos de la sensación y su posterior recepción, a través de las fibras nerviosas, en el cerebro.

7 Mostrar de qué modo está presente el problema en este texto nos apartaría demasiado de nuestro tema. Un desarrollo puntual sobre esta presencia puede verse en D. Funt, «Diderot and the Esthetics of the Enlightenment», *Diderot Studies* 11 (1968). Para un estudio de este tema y otros relacionados véase el número de la RDE dedicado a esta obra: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 28 (2000), «La Lettre sur les aveugles».

8 Aquí al juicio estético lo damos como equivalente al juicio sobre la belleza o juicio de gusto, cuyo uso estaba más extendido en la época.

9 D. Diderot, «Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello», en *Escritos sobre arte,* Madrid, Siruela, 1994, p. 19. Art. «Beau», en D. Diderot y J. d'Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc*., Chicago, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (primavera de 2021), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds.), t. II, p. 175.

10 D. Hume, *La norma del gusto y otros escritos sobre estética,* Valencia, MUVIN, 2008, p. 42.

11 *Ibid.*

12 F. Hutcheson, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza,* Madrid, Tecnos, 1992, sec. I, 8.

13 D. Hume, *La norma del gusto y otros escritos sobre estética, op. cit.,* p. 42.

14 D. Diderot, *Investigaciones…, op. cit.,* p. 20. Sobre las distintas relaciones, cuya percepción ocasiona el juicio de belleza, Diderot considera, en principio, las relativas a los sentidos de la vista y el oído (simetría o armonía, por ejemplo, ligadas a la percepción espacio-temporal), pero luego extiende notablemente el número y el tipo de relaciones posibles cuando introduce el caso de la literatura mediante el análisis de un pasaje de la obra *Horacio,* de Corneille. Con ello se abre un universo nuevo de relaciones que incluirá aquellas que se captan gracias al conocimiento del sentido de la obra y la comprensión del lugar que ocupan los elementos en el todo. La preocupación por la organicidad de la obra irá ganando un lugar cada vez más importante en los años posteriores, sobre todo a partir de la crítica de los Salones. Cf. *infra,* nota 24.

15 D. Diderot, *Carta sobre los ciegos,* seguida de *Carta sobre los sordos,* Valencia, Fundación Once y Pre-Textos, 2002, p. 102.

16 *Ibid.,* p. 104 (subrayado nuestro).

17 *Ibid.,* pp. 102-103.

18 Naturalmente, no queremos insinuar aquí que la pintura sea un modo de expresión discursiva, sino que la obra plástica solo es posible tras un proceso de análisis de lo que Diderot llama el *modelo interior* que, posteriormente y con el recurso de una técnica específica, deviene obra.

19 *Ibid.,* p. 110. El ejemplo es de la poesía, pero Diderot sostiene que cada arte tiene su expresión jeroglífica. Aunque no podemos detenernos aquí en este concepto, cabe decir que lo consideramos fundamental para la comprensión de la estética de Diderot. Al respecto, cf. J. Doolittle, «Hieroglyph and Emblem in Diderot's Lettre sur Les Sourds et Muets», *Diderot Studies* 2 (1952), pp. 148-167; también los estudios reunidos en el dosier «Lettre sur les sourds et muets», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 46 (2011).

20 D. Diderot, *Sobre la interpretación de la naturaleza, op. cit.,* XIV y XXI.

21 *Id.,* «Eclectisme», en *Encyclopédie*, *op. cit.,* vol. V, p. 284.

22 Esta idea aparece claramente en el artículo «GENIO» de la *Encyclo-pédie*. La autoría de este artículo ha sido materia de disputa durante mucho tiempo. Assezat y Tourneux lo incluyeron en su *Œuvres complètes* de Diderot como uno de los artículos redactados por él, pero luego se encontraron pruebas que garantizaban la atribución a Saint Lambert. Dieckmann, siguiendo a Venturi, sostuvo que estas pruebas tenían el peso suficiente para otorgarle la autoría a Saint Lambert, aunque tras enumerarlas ofrecía el siguiente comentario: «Lo único que puede oponerse a esta evidencia documentaria es la sensación subjetiva de que el estilo y las ideas de muchos pasajes del artículo "Genio" llevan la impronta de la personalidad de Diderot […]. Estoy convencido de que gran parte del artículo "Genio" debe haber sido inspirado en o revisado por Diderot mismo. Una convicción personal, sin embargo, no es una prueba satisfactoria». H. Dieckmann, «Diderot's conception of genius», *op. cit.,* p. 163, nota 19 (trad. nuestra). Compartimos plenamente esta opinión de Dieckmann. Podemos agregar, además, que el artículo «Genio» puede ser reconstruido, prácticamente en su totalidad, a partir de fragmentos de diversos textos de Diderot.

23 D. Diderot, «Eclectisme», en *Encyclopédie, op. cit.,* vol. V, p. 273.

24 Con el nombre de *Salones* se conoce la producción crítica que hizo Diderot con motivo de las exposiciones de obras premiadas, que la Real Academia de pintura y escultura de París organizaba en el Louvre. Fueron escritas para la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* por encargo de Grimm, su director. Diderot escribió bienalmente, desde 1759 hasta 1781, con algunas pocas interrupciones, un total de nueve salones.

25 Este pequeño texto no ha sido fechado en el manuscrito, pero los especialistas están de acuerdo en que su composición debe haber sido aproximadamente contemporánea a la de *La paradoja del comediante,* es decir, alrededor de 1774. Cf. A. Becq, «Génie», en *Dictionnaire de Diderot,* París, Honoré Champion, 1999, p. 204.

26 D. Diderot, «Sobre el genio», en *Escritos sobre arte, op. cit.,* p. 41.

27 *Ibid*. Esta idea de espíritu observador ya había aparecido en *Sobre la interpretación de la naturaleza* para igualarlo al espíritu profético, cuya figura representativa era el *daimon* socrático. Sin embargo, allí Diderot aún estaba lejos de fundamentar sus especulaciones en los adelantos de los estudios fisiológicos.

28 Tal vez haya sido este malentendido el que dio lugar a las controversias sobre la actitud de Diderot respecto del actor y la exigencia de evitar toda sensibilidad en *La paradoja del comediante*. Descontando, por otra parte, que el actor no es, al menos no necesariamente, quien expresa (crea) un carácter, sino quien lo representa, y eso es lo que está en juego en *La paradoja*.

29 Cf. J. Arregui, «Estudio preliminar», en F. Hutcheson, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza,* Madrid, Tecnos, p. XXVIII. Aquí, siguiendo a Cassirer, el autor señala este giro, desde la metafísica hacia la psicología, como una de las diferencias determinantes entre los planteos estéticos de Hutcheson y Shaftesbury.

30 D. Diderot, *El sueño de D'Alembert, op. cit.,* pp. 182ss.

31 *Ibid.,* p. 190.

32 Cf. D. Diderot, «Paradoxe sur le comédien», en *Œuvres complètes,* t. XX, DPV, París, Herman.

33 *Id., El sueño de D'Alembert, op. cit.,* p. 243. La imagen de la disputa entre el cerebro y el diafragma ya había sido adelantada en el *Salón de 1767,* en el famoso pasaje conocido como *La promenade Vernet. Id., Salón de 1767,* Madrid, Machado Libros, 2003, pp. 187ss.

34 *Ibid.,* p. 246.

35 D. Diderot, «La paradoja del comediante», en *Escritos filosóficos,* Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 149.

36 Cf. D. Diderot, «Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé *L'Homme»,* en *Œuvres complètes,* t. XXIV, DPV, París, Herman, 2004, pp. 480ss.

37 *Ibid.,* p. 557 (trad. nuestra).

38 D. Diderot, «Sobre el genio», *op. cit.,* p. 41.

39 Cf. D. Diderot, *Carta sobre los sordos, op. cit.,* p. 102. «Porque, aunque todos esos juicios, ¡Qué hermoso fruto!, tengo hambre, yo comería con gusto *aquesto,* estén reproducidos cada cual por dos o tres expresiones, todos no suponen más que una sola aspiración del alma; el del medio, tengo hambre, en latín se dice con una sola palabra: *esurio;* la fruta y la calidad se perciben al mismo tiempo y cuando un latino decía *esurio* creía que reproducía una sola idea. Yo comería con gusto *aquesto* son solo modos de una única sensación. «Yo» indica la persona que lo experimenta; comería, el deseo y la naturaleza de la sensación experimentada; con gusto, su intensidad o su fuerza; *aquesto*, la presencia del objeto deseado; pero la sensación no tiene en el alma ese

desarrollo sucesivo del discurso, y si pudiera regir veinte bocas, cada boca profiriendo algo, todas las ideas anteriores estarían reproducidas a la vez».

40 Cf. D. Diderot, *Carta sobre los sordos, op. cit.,* p. 112.

41 *Id.,* «Lamento por mi bata vieja», en *Escritos filosóficos,* Madrid, Editorial Nacional, 1975, pp. 221-227.

4. Crear y apreciar: el genio en la Inglaterra del siglo XVIII[1]

Luís F. S. Nascimento (DFil – UFSCar)

Para Thiago Rhys Bezerra Cass

Juicio e ingenio en el pensamiento inglés ilustrado

En busca de una imagen que ilustre la relación entre genialidad y filosofía, Saint-Lambert, autor de la entrada «Genio» de la célebre *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, escribe lo siguiente:

> Hay muy pocos errores en Locke y muy pocas verdades en milord Shaftesbury. Y, sin embargo, el primero no es más que un espíritu grandioso, penetrante y justo, y el segundo es un genio de primer orden. Locke vio, Shaftesbury creó, construyó, edificó. Debemos a Locke grandes verdades percibidas fríamente, seguidas metódicamente, anunciadas secamente, y a Shaftesbury sistemas brillantes, frecuentemente poco fundamentados y, sin embargo, llenos de verdades sublimes; e, incluso en sus momentos de error, también agrada y persuade con los encantos de su elocuencia.[2]

Esta lectura atribuye genialidad a Shaftesbury y le niega lo que tendría Locke: espíritu filosófico. El genio es prodigioso en la construcción de edificaciones grandes y audaces, que agradan por sus líneas y proporciones, pero en las que no se expresa la razón. Brillante, bello, admirable, el sistema genial carece, no obstante, de solidez y revela un constructor poco atento a los detalles del que edifica atendiendo a cada etapa del proyecto, cuidado que no solo garantizaría la eficacia momentánea, sino también la durabilidad ante la intemperie. En lugar de «seguir libremente reflexiones tranquilas, el genio está cargado de un torrente de ideas»[3] y «raramente sigue la cadena de sus consecuencias».[4] Por eso, al abandonar el ejemplo de la arquitectura y pasar al ámbito de la política, Saint-Lambert señala que los genios pueden ser muy importantes para momentos en los que se exigen decisiones osadas, como en las batallas, las transformaciones drásticas o las revoluciones. Son igualmente valiosos para fundar o derrumbar Estados, pero poco eficaces en la conducción o el mantenimiento de su vida ordinaria: cuando se exige perseverancia y regularidad, el genio no sirve. Se puede percibir aquí una concepción bastante difundida de la genialidad que la asocia al ímpetu, a la sensibilidad extrema, a los excesos, a la «multiplicidad»de pensamientos.[5] Se opone a ella el cálculo profundo, la deliberación, la consistencia en la argumentación, todo lo que se resume en la expresión «sangre fría».[6] En definitiva, la falta

de método. Los genios tienen gran importancia en la medida en que pueden sugerir o hasta abrir caminos antes inimaginables, pero poco hacen cuando se trata de hacerlos transitables. Así, hay una incompatibilidad entre cierta noción de verdad, que se adquiere de modo consecuente y metódico, y la actividad del que escapa de las reglas convencionales, como el genio de la *Encyclopédie.* Si pensamos en la imagen del edificio, con la que se comparan Locke y Shaftesbury, podemos decir que el edificio del genio se presta más a la contemplación y el deleite que al uso.

Al adoptar esta postura sobre la relación entre genio y filosofía, Saint-Lambert está siendo bastante lockeano. Locke determina una distinción entre *wit* («ingenio») y *judgment* («juicio») en el Libro III de su *An Essay Concerning Human Understanding,* obra que surge en los últimos años del siglo XVII y que es considerada como un marco para la filosofía de las Luces divulgada por la *Encyclopédie*. Como nos recuerda Daniel Lago Monteiro, el par *wit* y *judgment* ya aparecía en la apertura del ensayo *Of Discourse,* de Francis Bacon, texto en el que el ingenio se presenta como una capacidad industriosa y jovial, la «sal» de una conversación que debe ser condimentada también por el juicio. La oposición expuesta por Bacon alcanza «contornos filosóficos»[7] con Locke. Más aún: podemos pensar que la distinción entre ingenio y juicio nos permite comprender mejor el método y la noción de filosofía que presenta el *Essay,* pues el ingenio es visto como una facultad combinatoria capaz de vincular ideas o términos de modo libre, sin un orden o una regla evidente. Rápida, joven, llena de espíritu, se trata de una capacidad que puede encantar y agradar, pero, por eso, difiere de un uso reglado de la mente. Vinculado con la imaginación, el ingenio es fantasioso y puede suscitar ideas equivocadas e inducir pensamientos inconexos que perjudican el raciocinio, sobre todo porque tiende a deslumbrar.

En Locke, la facultad que discierne y analiza es el juicio, que se opone al ingenio. En este sentido, la filosofía que defiende Locke se vale del detalle que se logra con el trabajo exhaustivo del análisis, con un discurso que apunta a la claridad, a la simplicidad y la precisión de los términos. No es casual, tal vez también influido por el hecho de que Locke fuera médico, que Voltaire lo llamara un *anatomista de la mente humana.*[8] Su pensamiento diseca, separa, divide y solo establece conexiones entre los elementos que encuentra al tener claro cuál es el hilo y la lógica que los liga.

Se suele traducir *judgment* como juicio. La traducción de *wit,* término que hemos vertido como ingenio, involucra mayor complejidad. Algunos traductores prefieren mantener el término original, *wit,* elección justificada por la riqueza de significados que tiene en la lengua inglesa, especialmente en el período analizado.[9] Si en Locke la oposición frente al juicio demarca un campo de asociación fantasiosa de ideas que no puede ser considerado como seguro y filosóficamente sostenible, otros pensadores de la época ven la importancia de vincularlo con esa actividad imaginativa, como es el caso de Dryden o de otro gran poeta del período, Alexander Pope. Tomemos el ejemplo de *An Essay on Criticism,* poema que Pope escribe en la primera década de 1770 y que presenta, en los versos 82 y 83, una contienda entre juicio y *wit,* para comparar de inmediato esa disputa con las que existen en las parejas. En su traducción de este poema al portugués, Paulo Vizioli recurre a diferentes términos para dar cuenta de los diversos sentidos de *wit:* talento, ingenio e incluso gloria (como se ve en la traducción del verso 28)[10] aparecen como opciones para lo que en el poema es una sola palabra. En la entrada *Wit* del *Oxford English Dictionary* (OED), vemos sentidos como el de la sede de la conciencia o el pensamiento, mente, facultad de pensar, intelecto, razón, capacidad del discurso que sorprende y deleita en virtud del carácter brillante e inesperado de lo que se presenta y, cuando se asocia a la expresión *common wit,*

puede entenderse como *common sense,* justamente el término empleado por Pope en el verso mencionado que allí podría traducirse como sensatez. De ahí su vínculo con todo lo que también podemos denominar «juicio», a pesar de Locke. También hay una familiaridad, que no escapó a los autores de la época considerada, entre el *wit* y la invención, la creación, el espíritu, la jovialidad, es decir, con el genio. Y tal vez la expresión filosófica más contundente de esto sea justamente Shaftesbury.

La creación según Shaftesbury

Tercer conde de un linaje recién inaugurado por su abuelo, un eminente político, Shaftesbury, que también tuvo una carrera política, conocía bien el pensamiento de Locke, quien fuera su preceptor en la infancia.[11] En el segundo tratado de su obra *Characteristics,*[12] el título «Sensus communis. *An Essay on the Freedom of Wit and Humour»* sugiere que no solo era consciente del modo impreciso en que Locke presenta el ingenio*,* sino también de la diferencia que lo separa de su antiguo maestro en relación con este tema. La expresión latina *sensus communis* es la que, precisamente, en la filosofía de Shaftesbury encontrará en el inglés *common sense* su equivalente moderno. De acuerdo con el autor de *Characteristics,* entre los romanos esa expresión no designaba sino el amor por el género humano. Un pensamiento que encuentra una clave en el *senso comum* contempla las relaciones entre la actividad mental del hombre y el espacio en el que se desenvuelve: la sociedad. Vincular en el título el sentido común con el *wit* y el *humour* es destacar la relación del humor y el ingenio con la vida social. Más allá del mero chiste o de la risa que despierta, aunque sin descartarlos, el humor debe ser entendido como una disposición de espíritu lo suficientemente flexible como para abarcar los múltiples y complejos asuntos relacionados con la vida humana, que se vuelve el gran tema de la filosofía, según Shaftesbury. El perfeccionamiento del humor, solo posible en la sociedad, no solo presenta la vida común sino que nos aseguraría una mejor comprensión del hombre que cada uno de nosotros debería ser. Paradójicamente, expandir nuestro amor por el género humano es el modo de comprender nuestra parte en un todo que a veces Shaftesbury llama el *escenario del mundo,* y es a la vez la manera que tenemos de encontrar lo que hay de más particular en nosotros: nuestra identidad personal, nuestro *self*. El sentido del humor también es necesario cuando nos metemos en asuntos especulativos o incluso abstractos, puesto que nos permite considerar los objetos desde diferentes puntos de vista, dándonos la oportunidad de tener una apreciación más refinada y equilibrada. Cierto ingenio o cierta inventiva son requeridos, si no para formar los objetos, al menos para imaginar diversos ángulos desde los cuales pueden ser vistos. De esta manera, *wit* y *humour* terminan por tornarse términos correlativos a los que se une el juicio.

En este sentido podemos decir que el *wit* (una facultad ingeniosa, así como el producto de ella, un discurso espiritual que agrada por su perspicacia) no puede seguir separado de la razón y de la verdad que presiden la investigación filosófica. «Todo lo bello es verdadero», afirma Shaftebury en un pasaje famoso de sus *Characteristics*. Relacionar verdad y belleza significa tener una concepción distinta de la lockeana. A los ojos de Shaftesbury, a Locke le faltó darle gracia al texto, demasiado seco y tosco. Lejos de ser un problema meramente estilístico, empero, nos encontramos ante una filosofía para la que ninguna investigación puede ignorar que se apoya en una observación que es creativa y que el texto que la presenta y es vehículo del pensamiento exige cierta composición. Ni siquiera Locke puede

escapar de esto: más que la simple adecuación directa entre las ideas y las percepciones que las originan, la verdad exige la configuración de un sistema de ideas, la constitución de una totalidad en la que las partes se integran y en la que cada una ocupa un lugar específico. Llevada a sus últimas consecuencias, la adecuación se muestra como el *decoro,* siguiendo el ejemplo que aparecía en la *Poética* de Horacio, autor muy apreciado por Shaftesbury. En definitiva, formar ideas no es una operación distinta de formar personajes. Como el poeta que busca los trazos que constituyen el carácter de los personajes y moldea el lugar que cada uno de ellos desempeña en la trama, el filósofo especifica las características de los conceptos con los que trabaja, encuentra los vínculos entre ellos, muestra cómo se derivan unos de otros, compone. Esto significa que la filosofía no se presta para una determinación de tipo aritmética a partir de la cual pudiera probarse la verdad o falsedad con completa certeza, por la misma razón que no hay un único pensamiento verdadero. Más bien, la filosofía es una cuestión sobre la que se puede juzgar teniendo en cuenta si está mejor o peor elaborada, la calidad de sus pasajes, si hay disonancias o si podría concebirse una formulación diferente, mejor, de las ideas. En síntesis, la filosofía es materia de crítica, noción que agrada a Shaftesbury y a los pensadores de su tiempo, como es el caso ya mencionado de Alexander Pope.

Pero no estamos frente a un relativismo, sino ante una idea de verdad y claridad no fija, que adquiere rasgos nuevos a medida que cambia el pensamiento. El juicio y la apreciación acompañan el movimiento de la novedad y la creación, y una lectura crítica y minuciosa de un filósofo puede aleccionar un pensamiento original. Podemos considerar que el examen atento de autores antiguos, e incluso del mismo Locke, con quien rivaliza, instiga la filosofía de Shaftesbury. En lugar de transmitir una verdad pétrea, el filósofo, sobre todo cuando su obra es grandiosa, da que pensar —para parafrasear la descripción kantiana de las obras geniales—.[13] Shaftesbury no tiene los escrúpulos que parece demostrar el pensador alemán, para el que las figuras del genio y el filósofo nunca se identifican.[14] Para el inglés, la genialidad, así como el juicio, el ingenio y el humor ligados a ella, desempeñan un papel destacado en su filosofía. No es casual que Ernst Cassirer vea en él al gran difusor de la idea moderna de lo que, a partir de Baumgarten, se llamará estética.[15] Cuando pretende ilustrar el origen del concepto filosófico de genio, tema que será de gran importancia en la filosofía alemana del siglo XVIII, Márcio Suzuki cita un pasaje de «Soliloquy or advice to an author», tercer tratado de las *Characteristics,* que será referido años más tarde por Goethe en su poema *Prometeo.*[16] En él se señala una idea prometeica de creación, que sin embargo no puede separarse de cierto conocimiento de sí. Como indica el título del tratado, Shaftesbury pretende dar un consejo a quienes desean elevarse a la condición de autor y que no necesitan solo un buen conocimiento del tema sobre el que van a escribir, sino también una idea de cómo presentarlo. El consejo es que practiquen el soliloquio, conversación interna en la que nos dividimos y una de nuestras partes asume el papel de crítico e intenta asegurar la unidad de nuestro *self* como un todo. Tenemos varias facetas que tienden a multiplicarse a medida que nuestra vida avanza y adquirimos más experiencias y conocimientos. Por eso es necesario que el ejercicio del soliloquio sea un constante movimiento de autoinvestigación, procedimiento a partir del cual establecemos los lazos entre los diversos personajes que asumimos en el escenario del mundo. El soliloquio asegura que sigamos siendo los mismos, a pesar de las numerosas vicisitudes de la vida. Solo la creación permite que forjemos nuestro carácter, que debe ser una obra nuestra. Ahora bien, si esa práctica es necesaria para todos, para quienes desean ser autores es crucial. Pues los escritores, los artistas, los poetas, los creadores, tienen que ser expertos

en formar un discurso que sea el suyo; solo así podrán transmitir y suscitar la práctica del soliloquio en su público.

¿Cómo imagina Shaftesbury que se hace esa conversación interna? ¿Cómo se forma un pensamiento, un discurso, un lenguaje propio? Podemos encontrar en sus *Ejercicios* una respuesta para estos interrogantes. Este texto no constituye propiamente una obra (no fue publicado en vida por Shaftesbury), sino apenas un cuaderno de estudios organizado a partir de rúbricas como *yo, afección natural, vida, deidad, filosofía,* etc. El filósofo discurre sobre autores de la tradición (el estoico Marco Aurelio, por ejemplo, es bastante citado), buscando en la historia del pensamiento los elementos que permiten reflexionar acerca de estos temas. Aquí vemos un Shaftesbury bastante riguroso en relación con la lectura que hace de los asuntos clásicos, pero también aquí su propio pensamiento va tomando forma. En su conversación consigo mismo, al practicar sus ejercicios, percibimos que la tradición es un componente indispensable para la formación y el diálogo con otros autores; es un procedimiento que no puede ser ignorado por quien quiera tener un lenguaje propio. Percibimos que la creación está totalmente relacionada con el estudio minucioso, con una crítica precisa: el ingenio y el juicio no se pueden separar. Cuanto más acabado es el resultado del soliloquio, más apto se encuentra uno para alcanzar la condición de genio. En este sentido, podemos pensar que la genialidad es algo al alcance de todos —si la primera obra de arte que podemos hacer somos nosotros mismos—, una actividad de formación que dura lo que dura nuestra vida. Si se hace bien, con ahínco y crítica, si refleja grandes ejemplos e interlocutores, el carácter formado no es un fin o destino distante, sino algo que se alcanza en cada momento de la vida de un hombre que, paradójicamente, debe cambiar para ser siempre él mismo. La prueba del logro, su verdad y claridad, es la propia manifestación de la originalidad que nace del interior del individuo en el escenario del mundo. Al hacer del soliloquio uno de los puntos centrales de su filosofía, Shaftesbury indica que ella también debe ser genial.

El lugar de la imaginación

Político y hombre de letras inglés, Joseph Addison se consagró en el mundo erudito con la pieza teatral *Cato,* en 1713. Voltaire considera que esta obra constituye la primera tragedia en lengua inglesa que, desde el comienzo hasta el final, se muestra «razonable y elegante». También destaca el carácter elevado que le confiere al protagonista, pero no deja de criticar el hecho de que los otros papeles no estén a la altura del personaje principal y, por último, declara que «aunque bien escrita, [*Cato*] está desfigurada por una intriga de amor fría».[17] Jaucourt, conocido por sus numerosos artículos para la *Encylopédie,* intenta relativizar el veredicto de Voltaire y recuerda que Addison retrata un amor casto y virtuoso de una virgen romana, y «no de una imaginación desenfrenada», como acostumbra ser la de los libertinos de «nuestro siglo corrompido».[18] El mismo Jaucourt nos recuerda que *Cato* mereció la atención de hombres como Dubos,[19] que tradujo pasajes de la pieza al francés. Si el teatro hizo que Addison confirmase su gloria, llevándolo hasta el otro lado del Canal de la Mancha, no es esa la primera vez que se veía célebre. Dos años antes de que *Cato* llegara a los escenarios, en 1711, el mismo año de la publicación de *Characteristics,* de Shaftesbury, Addison, que contará con la ayuda de Richard Steel, lanza el periódico *The Spectator.*

Ya en su primer número, este periódico promete romper las barreras que confinan la filosofía a las bibliotecas y las universidades, haciendo que la reflexión gane espacio en la

vida social. Son variados los temas y abordajes tratados de manera ensayística en los más de quinientos números de *The Spectator,* que van de las costumbres a la economía y la crítica literaria, pasando por la política y, desde luego, la filosofía. Entre junio y julio de 1712 Addison publica una serie que provocará una gran repercusión:[20] *The pleasures of the imagination*, en los números 409, 411-421 del periódico.[21] Ya en el primer número, Addison retoma un tema tratado antes en las ediciones previas del periódico y recuerda una predilección del gusto inglés por el epigrama y por el ingenio, postura que Addison rechaza como «gótica»[22] —adjetivo también empleado por Shaftesbury para caracterizar el arte y las manifestaciones bastas de pueblos o épocas no civilizados, diferentes de los clásicos de la Antigüedad—. Más que negar la ingeniosidad, Addison se esforzará por diferenciar el auténtico ingenio del «puro artificio verbal».[23] En este sentido, tendríamos en Addison la misma preocupación que encontramos en Locke, pero con algo nuevo: si todavía encontramos cierta reticencia en relación con el ingenio en general y en las metáforas, esto no impide pensar en un nuevo ingenio.[24]

Debe precisarse el ámbito en el que debe actuar la creación: este lugar es el de la imaginación. Valdemar de Azevedo Ferreira nos recuerda que en *Spectator* 411 se divide la actividad humana en tres esferas: «la esfera superior, donde residen el juicio y el entendimiento; la esfera intermedia, habitada por el más noble de los cinco sentidos, la visión; y la esfera inferior, donde se encuentran todos los otros sentidos, que constituye, por eso, el dominio de la percepción sensorial y orgánica».[25] Ahora, el campo de la imaginación es el intermedio entre el juicio y el meramente sensorial. Se mantiene la distinción lockeana, el juicio se diferencia de la imaginación o fantasía *(fancy)*. Pero se busca encontrar un espacio para lo que había sido negado por el *Essay*. Addison termina proponiendo una estética a partir de Locke.

En *Spectator* 409 distingue un gusto mental, tema que quiere tratar, de un gusto fisiológico, ligado a los sabores y el paladar. El primero se liga con los placeres de la imaginación. A su vez, esta se vincula con la visión, sentido superior, «más perfecto y placentero», «especie de toque más delicado y difuso» que «pone a nuestro alcance algunas de las partes más remotas del universo».[26] Los placeres de la imaginación corresponden a un sentido que trasciende lo meramente sensorial y que presenta una naturaleza grande, extraordinaria y bella. El placer que estas propiedades causan en quien contempla es lo que Addison llama «gusto mental». El autor no dejará de llamar la atención sobre la importancia de esta esfera en la vida humana: «Como ejercicio moderador de nuestras facultades, los placeres de la imaginación las despiertan de la indolencia y el ocio, sin someterlas a fatigas y dificul-tades».[27] Entre lo fisiológico o meramente orgánico, «la negligencia y la dejadez que tienden a acompañar los placeres más sensuales» y el esfuerzo del raciocinio exigido por la esfera superior de las «ocupaciones más serias»,[28] el gusto establece una práctica saludable y benéfica. La naturaleza que nos proporciona los sentidos inferiores es opaca, desposeída de colores, como recuerda Laurent Jaffro.[29] De este modo, la visión significa cierta organización de los sentidos que permite vislumbrar una sistematicidad del universo que involucra una constitución de un punto de vista que es el de quien se pone en la condición de contemplador. Sin raciocinios, sin grandes esfuerzos de comprensión, tenemos el placer, constatación del observador que siente más allá de los meros sentidos. Si, según Addison, nos es imposible confabular acerca de todas las causas que nos permiten ese mirar, y en esto parece bien lockeano (limitándose a analizar y describir lo que pasa en la mente, en lugar de buscar causas oscuras en el origen del funcionamiento mental), existe, empero, la posibilidad de vislumbrar una causa final: los

placeres de la imaginación nos conducen a considerar un Creador Supremo. Es Él quien hace que nos deleitemos con la belleza, la grandeza y la novedad o lo extraordinario. La naturaleza se revela con «numerosos ornamentos».[30] Citando un pasaje de *Specta-tor* 412, Laurent Jaffro señala que aquí la belleza engloba o finaliza las otras dos cualidades que se refieren a los placeres de la visión, la grandeza y la novedad, y resalta que tiene dos sentidos o aspectos: la belleza fisiológica, que tiene una función sexual, ligada a la preservación de las especies, y una que es más propia de los hombres, que consiste en la constatación del diseño, la simetría, la variedad y la regularidad, no de una pareja posible, sino del mundo alrededor.[31]

Entre los placeres de la imaginación, Addison determina dos clases: los primarios, que «derivan de la visión concreta y de la percepción de objetos exteriores», y los secundarios, representaciones de estas cosas concretas o productos de las operaciones de la mente (como imágenes de la memoria) que, en el límite, siempre tienen como origen algún dato extraído de lo visto realmente. Addison también enfatiza que esas cosas u objetos vistos pueden ser singulares o compuestos, como un paisaje y los elementos que le pertenecen. Entre las artes, la arquitectura —dada su presencia y concretud— es primaria. La escultura, aunque imitativa, se mantiene cercana a su modelo, al igual que el arte pictórico. Las letras son las artes que representan el ápice de la representación, y suscitan imágenes por medios bien distintos de los vistos en los placeres primarios. Entre las letras, la poesía es la más excelente en la promoción de los placeres de la imaginación: «En una palabra, el poeta puede modelar la naturaleza con sus propias manos, puede atribuirle todos los encantos que le apetezca, siempre que no la altere demasiado y no incurra en absurdos al procurar la excelencia».[32] Addison habla de un género de literatura en el que se pierde por completo la naturaleza, un extremo que no se permite el buen poeta: los cuentos de hadas y sus brujas, magos y demonios. Sin embargo, los textos de *The Pleasures of the Imagination* parecen ofrecernos elementos para relativizar tal afirmación, pues por más fantásticos que sean esos personajes o eventos, presentan algún vínculo, aunque sea remoto, en la medida en que se muestran como personajes y, en este sentido, parecidos a los que aparecen en historias más realistas. Como sea, lo que indican los placeres secundarios es que su goce está ligado a la comparación que se hace con la naturaleza vista por los placeres primarios. Addison dice incluso que el encanto que se puede extraer de la lectura de historiadores, viajantes y hasta científicos (filósofos naturales) se debe al arte que se emplea en su escritura. *The Pleasures of the Ima-gination,* en *Spectator* 420, admite cierto placer que incluso los textos serios y rigurosos deberían propiciar, para indicar en seguida el límite de la fantasía o la imaginación (términos que Addison emplea de modo indistinto): «La razón consigue perseguir una partícula de materia y dividirla al infinito, pero la fantasía en seguida la pierde de vista y siente en sí misma un abismo que debe llenarse con materia de dimensiones sensibles».[33] Frente a la enorme circunferencia de nuestro planeta o la pequeñez envuelta en la idea del átomo, la imaginación se pierde en el infinito que el entendimiento puede comprender. La afirmación que sigue ilustra el mundo dualista de Addison: «Es posible que ese defecto de la imaginación no resida en el alma en sí, sino que resulte de su operar en conjunción con el cuerpo.»[34] Pero la imaginación debe proyectar seres más elevados o un hombre futuro para los cuales la fantasía sería capaz de «acompañar el ritmo del enten-dimiento».[35] En el último de los números de *Spectator* de la serie, el 421, vuelve a la idea de que la imaginación tiene su papel allí donde se busca sensibilizar lo que por lo demás es racional y abstracto, corroborando su importancia como facultad intermedia, capaz de adornar todos los géneros de escritura, sin lo cual se tornarían

áridos e insípidos. Y aquí reconoceríamos el talento de un gran escritor, independientemente del estilo o del saber al que se dedica: «Este don tiene en sí algo semejante a la creación».[36] Pero la fuente de la genialidad y la de la desmesura y la imaginación trastornada provocan tal desagrado que Addison parece ver en ellas el origen de nuestros peores infortunios, tan intensos como los placeres que la misma facultad permite experimentar.

Si comparamos a Addison y Shaftesbury, como hace Laurent Jaffro, advertimos que la fusión entre ingenio y juicio promovida por el conde es rechazada por el primero que, en este sentido, se mantiene cerca de Locke. Esta diferencia establece una distancia entre las posiciones estéticas de ambos. Jaffro muestra que Addison está ligado a una concepción del arte y el genio que es la del *je ne sais quoi,* de la actividad artística que se hace sin saber, una imaginación involuntaria. Shaftesbury se posiciona explícitamente contra esta postura, bastante difundida entonces. En un pasaje de sus *Second Characters,* obra que sucedería a *Characteristics* y en la que el filósofo trabajaba antes de morir a principios de 1713, Shaftesbury deja claro que es necesario entender los motivos por los que algo nos place, con «razón y verdad».[37] Recordemos que la razón es la del juicio que no se distingue del ingenio y de la belleza de un universo creado. En esto residiría una diferencia drástica entre ambos autores. Shaftesbury es realista; para él el mundo que se ve es el que existe y del que somos parte como fuerza creadora. La naturaleza no es externa, sino algo de lo que somos parte, sin dualidades. En el fondo, el arte y la naturaleza se diluyen y la primera es la forma en que el hombre participa en un movimiento que es el del universo. Cercano a Locke, Addison tiene una postura más idealista, «si no subjetivista»,[38] pues la contemplación se hace desde una perspectiva, que es la del hombre que, para observar, se aleja de las cosas concretas. Para Shaftesbury, el hombre actúa directamente en las cosas, se involucra en ellas, las crea, las forma —y esto vale para la formación de su propio carácter o el *self,* como vimos—. De acuerdo con Jaffro, estaríamos ante dos modelos de estética: una activa, realista, creadora; la otra, signada por la pasividad, idealidad y contemplación, como advertirá Alexander Gerard.[39] Por más que hable del poeta, Addison está pensando en la creación propia sobre los modelos de la apreciación, del gusto. El gusto shaftesburiano, que Jaffro denomina *gusto en la creación,* es el contrario del de Addison: para Shaftesbury, el tono está en la invención, en el arte, y la contemplación ya es creación. Si ambos parecen estar de acuerdo respecto de que la filosofía salga a la calle, sus nociones de filosofía se muestran bien diferentes.

Una nota sobre la originalidad

Publicada en 1759, *Conjectures on original composition* presenta en sus primeras líneas a un escritor avanzado en edad, momento de la vida en el que Edward Young, su autor, encuentra la disposición más adecuada para la empresa que desea realizar: una reflexión crítica acerca de la actividad que ejerció durante toda su vida, a saber, la creación de textos. La tesis que presenta la obra dice que la originalidad es un elemento indispensable para la actividad poética. En el origen de la tradición de la poesía, los antiguos, sobre todo los griegos, llegan a considerar que nada es más obvio que afirmar que Homero es original. Lejos de desmerecer las cualidades del gran poeta griego, las *Conjectures* encuentran en él la formación de un tema que se tornará más complejo en la modernidad. A diferencia de Homero, el autor moderno tiene ante sí toda una tradición de siglos que hace que tenga que

elegir entre ser un mero imitador de lo que ya fue hecho o un escritor original. El ejemplo de Young es el del juicio de Hércules, tema cuya fuente sería un pasaje de *Memorabilia* (II, 21-34) de Jenofonte. Allí, el personaje mítico, aún joven, reflexiona acerca de dos opciones que se le presentan en la figura de dos mujeres: Virtud y Maldad. La primera simboliza la elección de un camino tortuoso y lleno de pruebas, pero virtuoso y heroico. La segunda representa la posibilidad de una vida tranquila, llena de satisfacciones y placeres sensoriales. Hércules escoge el primer camino y se torna el héroe que nos ha legado la tradición. El tema, también conocido como *Hércules en la encrucijada,* se volvió célebre entre los pintores (Annibale Carracci hizo una obra sobre él).[40]

Como tema pictórico, penetra en la filosofía británica a través de la pluma de Shaftesbury. Publicado originalmente en francés, en 1712, el texto *The Judgment of Hercules* nos presenta todos los planteamientos y razonamientos que haría un artista al realizar un cuadro.[41] En esta obra, Shaftesbury se mete en la cabeza de un pintor que, al elegir un asunto ya consagrado, busca el modo más original de expresarlo. En esta elección, el juicio y la invención (que aquí podría llamarse *ingenio)* se dan la mano y trabajan juntos en la realización de la pintura. El cuadro que Shaftesbury «pinta» no presenta las mismas soluciones que el de Carracci. De hecho, el filósofo inglés, entonces en Nápoles, donde moriría poco después, contrata a un pintor de renombre en la ciudad para la realización del cuadro.[42] Al recorrer los trabajos de un maestro del arte pictórico, Shaftesbury consigue hacer que su *idea,* expresada en las palabras de su texto, gane colores y cuerpo en las *manos* del artista.[43]

En Young, el juicio de Hércules se refiere a la elección del escritor moderno, que debe optar entre repetir la tradición o inventar algo nuevo, *componer* o *escribir*.[44] Esto no significa abandonar a los escritores geniales del pasado —las líneas de las *Conjectures* están repletas de citas de autores latinos (como Virgilio y Ovidio)—, sino hacer de ellos un uso libre e inventivo. Lo que el ejemplo de Homero nos puede ofrecer, si tenemos genio, es la oportunidad de ser tan originales como él. Al acentuar el papel del genio creador, Young da continuidad a lo que Laurent Jaffro denomina una «estética activa», marcada por la originalidad. Por esa razón, según las *Con-jetures,* la admiración excesiva de los clásicos debe ser evitada, pues podría actuar como elemento inhibidor de la creatividad. Grandes genios, como Shakespeare y Otway, pueden superar a Prometeo y dar a sus obras «no solo vida, sino in-mortalidad».[45]

Expuesto lo que podríamos denominar la tesis de las *Conjectures,* Young pasa a un análisis de escritores modernos ingleses y constata: «Tenemos grandes composiciones originales, pulidas, naturales, matemáticas, de conocimiento»[46] y cita enseguida los nombres de Bacon, Newton, Shakespeare y Milton, autores que indicarían la posibilidad de creación en lengua inglesa. El ejemplo de Bacon y Newton nos muestra que la noción de composición original, así como la de poesía, va más allá de lo que puede hacerse en versos con rima y métrica, y puede alcanzar la prosa, incluso la científica. En medio de análisis críticos, que incluyen el examen de los autores británicos Swift, Dryden y Pope, se menciona a Addison. Sobre él se dice: «Entre los más brillantes de los modernos tiene su lugar asegurado el Sr. Addison. ¿Quién no abordaría su figura con gran respeto?».[47] Como dejan en claro las *Conjectures,* el Addison que se considera es, sobre todo el poeta, el autor de *Cato,* obra a la que el texto de Young dedica varias líneas. «Él tiene un genio más refinado, más apropiado, juicioso y extenso que el de Pope y Swift», dice Young, y añade: «Swift es un ingenio singular; Pope es un poeta correcto; Addison es un gran autor».[48] Así, Addison parece ser el mejor ejemplo del genio inglés, pero las *Conjectures* terminan con el

agregado de una nota (*post-scriptum*) en la que se relativiza la originalidad del autor de *Cato* al prometer que en un escrito venidero se examinará en qué «medida Addison es un original».[49] ¿Quedaremos entonces sin saber quién podría elevarse con maestría a la condición de genio en los tiempos modernos? Tal vez, la cuestión pueda resolverse leyendo el subtítulo de las *Conjectures:* «In a letter to the author of Sir Charles Grandison». Las *Conjec-tures* son, así, una gran epístola, no casualmente cerradas con un *post scriptum,* cuyo destinatario es Samuel Richardson, autor de *Sir Charles Grandison,* y también de *Pamela* y *Clarissa,* obras que inauguran y consolidan, a partir de la década de 1740, un género literario que marcará la modernidad: la novela rosa *(novel)*. Richardson, de origen burgués, simple impresor, un tipógrafo destituido del aura de la erudición que circunda a los aristócratas, como su rival Henry Fielding, parece adecuarse bien a las exigencias de una especie de composición tan original que no encuentra par en los tiempos antiguos y, por eso, no deja de subvertir los cánones clásicos y de presentarse como típicamente moderna. Ese Richardson, tan elogiado por Diderot, si no es el genio de Young, representa al menos una figura, para emplear un término de las *Conjectures,*[50] digna de inspirar un texto sobre la originalidad.

---

1 Traducción del portugués realizada por Luciana Martínez y revisada por el autor. A petición del autor, en este capítulo traducimos las citas textuales de la versión correspondiente en lengua portuguesa y no citamos las ediciones en castellano que se encuentran disponibles en el mercado.

2 J.F. Saint-Lambert, «Gênio», en D. Diderot y J. D'Alembert, *Enciclopédia,* vol. 5, *Sociedade e Artes,* M.G. de Souza y P.P. Pimenta (eds.), San Pablo, UNESP, 2015, p. 327.

3 *Ibid.,* p. 326.

4 *Ibid.,* p. 327.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 328.

7 D.L. Monteiro, «Étude sur l'humour: Charles Lambna Biblioteca de Machado de Assis», en *Machado de Assis em Linha [online]* 14, pp. 7-8.

8 Voltaire, *Cartas inglesas,* San Pablo, Abril, 1973, p. 27.

9 Cf. nota 1 en W.K. Wimsatt y C. Brooks, *Crítica literaria. Breve história,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 269.

10 El texto dice: «And some made coxcombs Nature meant but fools/ In search of wit these lose their common sense». Paulo Vizioli traduce al portugués en los siguientes términos: «Outros, cheios de si, são só cabeças tolas/ Na ânsia da glória, a insensatez é sua política» (A. Pope, «Ensaio sobre a crítica», en *Poemas (edição bilíngue),* San Pablo, Nova Alexandria, 1994, p. 37). Una traducción libre del mismo verso podría decir: «En la búsqueda de brillo, pierden la sensatez».

11 Locke fue secretario del primer conde de Shaftesbury. Entre sus atribuciones se contaba el cuidado de la educación de los nietos del noble. Al respecto, cf. R. Voitle, *The third Earl of Shaftesbury, 1671-1713,* Baton Rouge-Londres, Louisiana State University Press, 1984.

12 *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* fue originalmente publicado en 1711. El libro se organiza en los siguientes seis tratados: I. *A Letter Concerning Enthusiasm*; II. Sensus communis. *An Essay on the Freedom of Wit and Humour*; III. *Soliloquy or Advice to an Author*; IV. *An Inquiry Concerning Virtue, or Merit*; V. *The Moralists*; VI. *Miscellaneous Reflections*.

13 La expresión aparece en el §49 de la *Kritik der Urteilskraft*. Sobre este «dar que pensar» puede advertirse el efecto de la lectura de Rousseau y las paradojas que su filosofía provocaron en Kant. Cf. M. Suzuki, *O gênio romántico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel,* San Pablo, Iluminuras, 1998, pp. 45-51.

14 Sobre esta relación en las diferentes fases del pensamiento de Kant, cf. *ibid.,* cap. II. Sobre la noción de «genio» de Kant, véase el capítulo de Martínez en este libro.

15 Cf. E. Cassirer, *A filosofia do Iluminismo,* Campinas, Unicamp, 1992. Sobre Baumgarten, sugerimos al lector el capítulo de Del Valle en este libro.

16 Suzuki cita los siguientes versos de Goethe, en los que se presentaría la influencia de Shaftesbury: «Hier sitz ich, forme Menschen/Nach meinem Bilde» (M. Suzuki, *O gênio romántico, op. cit.,* p. 61).

17 Voltaire, *Cartas inglesas, op. cit.,* p. 41.

18 L. Jaucourt, «Tragédia», en D. Diderot y J. d'Alembert, *Enciclopédia: Sociedade e Artes, op. cit.,* p. 393.

19 Autor cuya doctrina del genio se encuentra examinada en el capítulo de este libro escrito por Kamila Babiuki.

20 Prueba de la importancia que tuvieron tales ensayos para las letras en lengua inglesa es el hecho de que ocuparon cuatro de las cuarenta y siete lecciones que Hugh Blair publicó a partir de un curso ofrecido durante veinticuatro años en la Universidad de Edimburgo y que tenía como tema la retórica y las cuestiones ligadas a la apreciación de las bellas letras, tanto antiguas como modernas. Cf. H. Blair, *Lectures on Rethoric and Belles Lettres,* Carbondale, Southern Illinois Press, 2005, lecciones XX-XXIII, pp. 219-252.

21 Para una publicación posterior de los ensayos que componen la serie sobre los placeres de la imaginación, Addison suprime el de *Spectator* 409.

22 Cf. J. Addison, *Os prazeres da imaginação,* Lisboa, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa-Edições Colibri, 2002, p. 42 (*Spectator* 409). Los números 58-62 tratan más directamente la cuestión del ingenio, como indica Valdemar de Azevedo Ferreira *(ibid.,* p. 44, nota 7).

23 *Ibid.,* p. 44, nota 7 (*Spectator* 409).

24 El «ingenio de la nueva epistemología», en términos de W.K. Wimsatt y C. Brooks, *Crítica literaria. Breve história, op. cit.,* p. 312.

25 J. Addison, *Os prazeres da imaginação, op. cit.,* p. 24.

26 *Ibid.,* p. 45 (*Spectator* 411).

27 *Ibid.,* p. 47 (*Spectator* 411).

28 *Ibid.*

29 Cf. L. Jaffro, *La couleur du goût. Psychologie et esthétique au siècle de Hume,* París, Vrin, 2019, p. 36.

30 J. Addison, *Os prazeres da imaginação, op. cit.,* p. 56 (*Spectator* 413).

31 L. Jaffro, *La couleur du goût, op. cit.,* p. 38.

32 J. Addison, *Os prazeres da imaginação, op. cit.,* p. 84 (*Spectator* 418).

33 *Ibid.,* p. 91 (*Spectator* 420).

34 *Ibid.,* p. 94 (*Spectator* 420).

35 *Ibid.*

36 *Ibid.,* p. 96 (*Spectator* 421).

37 A.A.C. Shaftesbury, *Second Characters/Schriften zur Kunst,* p. 186, citado de L. Jaffro, *La couleur du goût, op. cit.,* p. 47.

38 L. Jaffro, *La couleur du goût, op. cit.,* p. 32.

39 *Ibid.,* p. 43.

40 Es curioso que la editorial francesa Gallimard haya elegido justamente un detalle de ese cuadro de Carracci para ilustrar la portada de un volumen sobre la disputa entre antiguos y modernos, que ganó intensidad en los siglos XVII y XVIII.

41 Shaftesbury habría escrito el texto en francés. Esa versión, corregida por Pierre Costa, conocido por traducir al francés el *Essay* de Locke, se publicó en el *Journal des Sçavants*. Hay también una versión en inglés que debería aparecer como el segundo tratado de *Second Characters,* obra que, como vimos, permaneció inacabada. Sobre esto, cf. L.F.S. Nascimento, *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno,* San Pablo, Alameda, 2012*,* pp. 228-243.

42 El pintor es Paolo de Matteis. Sobre el texto de Shaftesbury y las versiones que este realiza a partir del tema sugerido por el filósofo, cf. L. Jaffro, «Le choix d'Hercule: le problème artistique de l'expression du moral dans la tradition shaftesburienne», *Dois Pontos* 11/1, Curitiba-San Carlos, Publicação dos Departamentos de Filosofia da UFPR e UFSCar, 2014, pp. 39-66.

43 «Idea», como proyecto o design del pintor, y «mano», como la realización material, son términos empleados por Shaftesbury en las notas que se usarían para escribir el cuarto y último de los tratados de *Second Characters,* a saber, *Plastics, or the Original, Progress and Power of Designatory Art*.

44 E. Young, *Conjectures on Original Composition*, Londres, A. Millar- R. & J. Dodsley, 1759, p. 54.

45 *Ibid.,* p. 93.

46 *Ibid.,* p. 76.

47 *Ibid.,* p. 86.

48 *Ibid.,* p. 96. El término empleado por Young es *wit.* Le Tourneur, que traduce las *Conjectures* al francés en 1770, traduce *wit* por *esprit:* «Swift est un esprit singulier» (E. Young, «Conjectures sur la composition originale», en *Œuvres Diverses du Docteur Young*, t. III, París, Le Jay, 1770, p. 342).

49 E. Young, *Conjectures on original composition, op. cit.,* p. 112.

50 Cf. D. Diderot, «Elogio a Richardson», en *Diderot (estética, poética e contos),* vol. II, San Pablo, Perspectiva, 2000.

5. La imaginación creativa y el ejercicio del genio en la filosofía de David Hume

Valeria Schuster (UNC)

Presentación

David Hume (1711-1776) fue reconocido por sus contemporáneos como historiador antes que como filósofo y, de hecho, a partir de 1752 se dedicó casi por completo a la escritura de la *Historia de Inglaterra*. Su producción filosófica comenzó con el *Tratado de la naturaleza humana* (1739-1740), que salió publicado en tres volúmenes, y continuó con una gran cantidad de ensayos sobre temas muy variados que revisó y volvió a editar hasta sus últimos días. Cabe destacar también entre sus escritos filosóficos la publicación póstuma de los *Diálogos sobre la religión natural,* quizá su obra más bella y acabada.

Las investigaciones que encontramos en el *Tratado de la naturaleza humana* se inscriben en la corriente del asociacionismo empirista iniciada por John Locke, cuya filosofía está basada en la experiencia. Así, en el libro I se estudian los principios que rigen el entendimiento humano, esto es, cómo operan las leyes de asociación de la imaginación conjuntamente con las impresiones sensibles. La semejanza, la contigüidad y la causalidad regulan las relaciones de ideas en las cuestiones de hecho y posibilitan el conocimiento empírico. En este contexto, Hume plantea sus ya conocidas críticas a la noción de causalidad (entendida como un principio necesario) y a toda metafísica sustancialista. El uso de la imaginación fijada en principios que determinan el contenido de las representaciones ha sido ampliamente estudiado por los intérpretes de la filosofía humeana, pero poco se ha dicho sobre su uso creativo. Lo cierto es que Hume no se ocupa de manera sistemática del análisis de la imaginación como creadora de ficciones que agradan, pero no por esto deja de lado la pregunta de cómo opera nuestro entendimiento al configurar combinaciones novedosas. Este uso libre de la fantasía en el terreno de la estética ha de rastrearse en la obra de Hume en las nociones de genio *(genius)* y de ingenio *(wit)*. En este trabajo nos dedicamos prioritariamente al estudio del genio, aunque haremos algunas menciones subsidiarias respecto de los usos del ingenio.

Es interesante destacar que en las reflexiones respecto de la creatividad de inicios y mediados del siglo XVIII en Inglaterra la creación era un concepto que, o bien se aplicaba a las obras divinas (solo Dios puede crear), o bien era simplemente evitado debido al misterio y enigma que acompañaban desde la Antigüedad las capacidades creativas. Es importante señalar, asimismo, que las nociones de *genius* y *wit* no son unívocas y que sus significados variaron considerablemente en la lengua inglesa a lo largo del siglo XVIII. En este sentido, la

mayoría de los diccionarios que se publicaron durante el siglo XVII en Inglaterra incluían la palabra *genius,* y este es ya un primer indicador de que dicho término no poseía un significado transparente para los lectores de la época. Siguiendo a Margaret Lee Wiley podemos afirmar que a finales del siglo XVII la palabra *genius* poseía al menos seis significados diferentes que podían utilizarse en un mismo escrito sin incurrir en incoherencias o contradicciones. Durante el siglo XVIII esta pluralidad semántica aumentó a no menos de veinte variantes distintas. De todos modos, pueden indicarse cinco significados predominantes: «(1) genio como un espíritu protector; (2) genio como inclinación, propensión o tendencia; (3) genio como talento o don mental; (4) genio como una persona que posee facultades superiores; y (5) genio como la habilidad superior para desarrollar con éxito algún arte en particular».[1] El genio como espíritu protector se mantuvo durante todo el siglo XVIII. El genio como inclinación, a diferencia del significado anterior, fue desarrollándose y tornándose cada vez más específico: primero se identificó al genio con la naturaleza, luego con la naturaleza humana, para pasar a ser entendido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII como una disposición o propensión natural para realizar determinadas tareas. El genio como talento *(endowment)* no apareció en los diccionarios hasta 1725, y ya en la segunda mitad del siglo XVIII se consideró que dichos talentos eran facultades o dones mentales. A partir de la inclusión que Samuel Johnson realizó en su *Diccionario,* en 1755, el término *genio* comenzó a designar a la persona que poseía capacidades o habilidades superiores, uso que no era corriente en la primera mitad del siglo XVIII. Otro tanto ocurrió con el último sentido, ya que solo empezó a utilizarse la noción de genio para hacer referencia a capacidades o habilidades destacadas tras 1755. Anteriormente el vocablo designaba tanto capacidades superiores como inferiores dependiendo del uso y las especificaciones que se dieran en cada caso.

En los escritos filosóficos de Hume encontramos que el término *genius* es usado con la pluralidad semántica propia del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII. La variedad de sentidos y la falta de precisión en la utilización de este vocablo, típicas de la época, se evidencian tanto en el *Tratado de la naturaleza humana* como en obras posteriores, especialmente en los *Ensayos morales, políticos y literarios*. En este sentido, podemos observar que Hume —al igual que muchos de sus contemporáneos— no considera que sea imperioso explicitar el (o los) sentido(s) de la terminología empleada y se mueve en el marco de las definiciones compartidas de su tiempo. Cabe señalar, por último, que en las traducciones disponibles de las obras del filósofo para la palabra *genius,* como así también para *wit,* se han dado distintos equivalentes en castellano según el contexto en el cual aparecen. Operación que ha dado como resultado una interpretación de estos términos en la cual el sentido —nunca claro y determinado en el idioma de origen— aparece fijado en una variante única en nuestra lengua, dificultad que puede subsanarse consultando los originales en inglés.

El genio como talento o espíritu superior

El término *genius* es utilizado desde la Introducción hasta el final del libro III del *Tratado de la naturaleza humana,* y ya en las primeras páginas se hace mención del genio como aquel espíritu elevado o entendimiento más refinado capaz de alcanzar verdades que no son de fácil acceso.[2] Esta referencia al genio como un talento superior que aparece en algunas personas y que incluso se evidencia en obras particulares está presente en toda la primera

obra del filósofo. El genio consiste en la capacidad de aunar ideas de manera novedosa sin regirse por las leyes de asociación ni por los dictados de la costumbre y la educación. Así, si el ingenio *(wit)* se despliega en sociedad respetando los buenos modales y las usanzas de la vida en compañía, el talento genial se desarrolla en soledad y difícilmente puede adscribirse al sentido común de una época determinada. Ahora bien, surge entonces la pregunta de cómo es que los seres humanos (o algunos de ellos) crean obras sorprendentes y novedosas o, dicho de otra manera, qué capacidades dan origen a las creaciones originales. Consideramos que Hume atiende, aunque no de manera sistemática, este problema y que da al menos un esbozo de respuesta, tal como veremos a continuación.

Al inicio del *Tratado de la naturaleza humana,* en una sección dedicada al análisis de las ideas abstractas, Hume se aparta del tema que es objeto de estudio y afirma que:

> Nada hay más admirable que la disponibilidad con que la imaginación sugiere sus ideas y las presenta en el instante mismo en que se han hecho útiles y necesarias. La fantasía corre de un extremo a otro del universo al recolectar dichas ideas, que pertenecen a los temas más variados. Hasta podría pensarse que todo el mundo intelectual de las ideas está de golpe presente ante nosotros, y que no necesitamos más que recoger las que son más adecuadas para nuestros propósitos. Sin embargo, no es necesario que estén presentes sino justamente aquellas ideas que han sido elegidas por una especie de facultad mágica del alma, que aun siendo siempre más perfecta en los más grandes genios —y a eso es precisamente a lo que llamamos genio— es con todo inexplicable para el entendimiento humano, por grandes que sean sus esfuerzos.[3]

Pocos pasajes son tan relevantes para el tema que nos ocupa como el que acabamos de transcribir. En él leemos que la capacidad de la imaginación de ofrecer ideas que sean adecuadas y necesarias para los fines que se persiguen, capacidad que pertenece al uso libre de esta facultad, es admirable. Tanto es así que llamamos *genios* a quienes dan una idea apropiada y justa en la materia que nos convoca (ya sea en la poesía, la oratoria, la pintura e incluso en las ciencias). Una ocurrencia acertada, pero también novedosa y sorprendente, que no es común a todas las mentes, sino propia de aquellos talentos superiores. La imaginación, que en este pasaje es sinónimo de fantasía,[4] es libre de recorrer el universo y apropiarse de las imágenes más variadas sin estar sujeta a un tiempo y espacio determinados. Y los seres humanos gozamos de esta libertad de pensamiento por igual, aunque no todos evocamos las ideas de manera similar ni las ponemos en relación de la misma forma. Ahora bien, en el mismo párrafo en el cual Hume sostiene que la capacidad de presentar ideas relevantes es admirable y que quienes la poseen son considerados genios también afirma que dicha operación de la mente es incomprensible, una «especie de facultad mágica del alma» que nuestro intelecto no llegará jamás a comprender. Es interesante destacar cómo en este pasaje se enuncia y se clausura el problema de determinar cómo funciona la mente en los procesos de creación (ya sea por evocación o unión de ideas). Tal como se desprende del análisis de la cita antes propuesta, Hume no descarta el estudio de la imaginación en su fase creativa porque no esté incluido dentro de los propósitos de su filosofía, sino, antes bien, debido a que por más esfuerzos que se hagan en esta materia las capacidades inventivas son inexplicables.

De esta manera, los procesos creativos son enigmáticos, esto es, aparecen como inescrutables para nuestras facultades. Nos interesa subrayar que el filósofo no afirma que una investigación de este tipo carezca de sentido, sino que ningún avance puede lograrse al

emprenderla, es decir, que es inútil. Pocas veces Hume utiliza el término *inexplicable* en su primera obra, y hasta dónde hemos podido observar la cita anterior es la única ocasión en que lo usa para referirse a una facultad o capacidad de la mente que, en efecto, llama *mágica*. Y es al menos llamativo que un filósofo que se propone dar cuenta de los principios últimos del entendimiento humano considere, sin más, que una facultad de la mente es misteriosa.

Que Hume no se dedique al estudio de aquellas capacidades que, claramente, no responden a reglas generales del intelecto humano y que solo llegan a desarrollarse en algunos individuos de nuestra especie, va de la mano con los principios y propósitos de toda su filosofía.[5] Así, no es de sorprender que Hume no lleve adelante un análisis pormenorizado de los talentos superiores, pero de esto no se sigue que las capacidades de los llamados *genios* sean inexplicables. En lo que sigue ensayaremos una breve respuesta de por qué el filósofo utiliza ese apelativo y señalaremos las implicaciones filosóficas que conlleva.

Tal como indicamos, muy pocas veces Hume sostiene en el *Tratado de la naturaleza humana* que algo concerniente a la mente humana es inexplicable y, cuando lo hace, más bien quiere marcar un límite a la investigación que manifestar que el tema en cuestión carece de sentido. Esto ocurre de manera evidente cuando el filósofo afirma que no podemos buscar la causa de nuestras impresiones sensibles y que su origen es, por tanto, «absolutamente inexplicable».[6] Así, al clausurar la búsqueda de una causa que dé cuenta de nuestras impresiones, Hume pone un límite a la investigación filosófica, esto es, admite que podemos arriesgar hipótesis acerca de qué produce las impresiones, pero señala, al mismo tiempo, que no tenemos base alguna para inclinarnos por alguna de ellas antes que por otra. La imaginación, con el afán de ofrecer alguna explicación antes que ninguna, propone posibles causas para los datos sensibles, pero no nos es dable afirmar que alguna de ellas tenga más peso que otra.[7] Algo semejante ocurre con la postulación de una (o unas) causa(s) del universo. Con relación a este tema, Hume no opina que no exista un Dios creador. Por el contrario, sostiene que podemos proponer hipótesis muy variadas respecto del origen de todo aquello de lo que tenemos experiencia, pero no podemos elegir una de las conjeturas disponibles y aseverar con alguna autoridad que es más plausible que las otras. Volviendo al tema de las impresiones sensibles, su causa es inescrutable, no porque no podamos arriesgar hipótesis sobre el origen de la información empírica, sino debido a que al fijar la mente en una explicación estaríamos abrazando ficciones innecesarias y prescindibles. Y allí donde la mente podría permanecer libre (esto es, no aferrarse a una imagen), estaría obligada a sostener una opción entre todas las que se presentan. Y esta es una limitación a la que no estamos constreñidos por naturaleza, sino que es fruto de un dogmatismo filosófico que se traduce en posturas sustancialistas (que postulan la existencia del mundo como algo permanente y en sí, que sostienen que toda nuestra experiencia es creada por nosotros mismos, o bien que afirman que Dios es el autor último de todo lo que existe, incluyendo nuestras percepciones) que son criticadas fuertemente a lo largo del libro I del *Tratado de la naturaleza humana*.

Así, si Hume considera que no podemos explicar la causa de nuestras impresiones sensibles porque no poseemos un criterio que nos permita discernir cuál de todas las suposiciones propuestas es la correcta, podemos entender mejor por qué afirma, asimismo, que es inexplicable cómo opera la imaginación al proponer dichas conjeturas. Cuando nos apartamos de la experiencia (esto es, del uso del entendimiento regido por las leyes de asociación juntamente con la información empírica) la imaginación descompone, une y

evoca libremente el material aportado por los sentidos. Y si bien estos procesos creativos constituyen una vivencia común a muchos de nosotros, no disponemos de un criterio que nos permita aceptar una explicación —entre las tantas posibles— de su origen y desarrollo. Pretender, entonces, dar cuenta de las operaciones creativas de la mente no es posible para Hume porque al arriesgar hipótesis acerca de cómo opera la mente en su fase creativa estamos tentados a abrazar posturas metafísicas dogmáticas. Hume conocía puntos de vista filosóficos que daban el paso que él pretendía evitar. Tal es el caso del neoplatonismo de Shaftesbury,[8] que al tomar como paradigma de análisis a las personas de genio da cuenta de las facultades humanas más destacadas y apela a las perfecciones de una mente superior de la cual la nuestra es copia y de la que, a su vez, podemos participar a través de algún tipo de inspiración creadora. Al afirmar, por tanto, que es admirable, pero al mismo tiempo inexplicable, cómo y por qué la mente ofrece ciertas ideas en el momento justo e indicado en el cual las precisamos, Hume está marcando un límite a aquellas filosofías que señalan una causa efectiva de dicha facultad humana que en su época coincidía, más de una vez, con la postulación de un Dios creador inspirador de la humanidad.

Para Hume, entonces, el genio (entendido como la facultad de elegir, evocar y componer ideas de manera adecuada y justa) es un talento superior que, aunque inexplicable, puede evidenciarse tanto en las obras de la poesía, de la pintura y de la oratoria, como en la búsqueda de la verdad. Tal como leemos en el libro II del *Tratado de la naturaleza humana:* «La primera y más notable condición que se precisa para que la verdad sea agradable es el genio y la capacidad empleados para inventarla y descubrirla».[9] El conocimiento siempre supone un interés previo y se alcanza a través de un uso agradable de la imaginación cuando se aplica a asuntos que no son de tratamiento fácil ni ordinario. Al mismo tiempo, podemos afirmar que es el placer, que implica el ejercicio del genio, el motivo por el cual alguien puede dedicar gran parte de su vida a esta ocupación. Efectivamente, la tarea de los eruditos —tal como los llama Hume en «Sobre la escritura de ensayos»— se realiza en soledad y, a diferencia del uso del ingenio, lejos de las costumbres y de los intereses inmediatos de la vida en sociedad. Y si tenemos presente el trasfondo antropológico propio de la filosofía humeana, según el cual los seres humanos buscamos, antes que nada, evitar el aislamiento y el aburrimiento, difícilmente será posible admitir que una actividad se sostenga en el tiempo si no nos libra de alguno de estos dos males. Por esto el uso de la imaginación según la forma del genio es considerado por Hume una práctica placentera en la cual la falta de compañía es muchas veces compensada por la satisfacción que se obtiene en las investigaciones y en los proyectos emprendidos.

La variedad de talentos

En las reflexiones estéticas británicas de la primera mitad del siglo XVIII la atención de los pensadores estaba puesta en indagar la posibilidad y el estatuto de los juicios de gusto, y no tanto en preguntarse por el origen y las causas de los procesos creativos, temas que comenzaron a ser frecuentados a partir de la segunda mitad de dicho período. De esta manera, y teniendo en cuenta que la producción filosófica de Hume se concentra en los años precedentes a 1752, podemos entender por qué en sus reflexiones la cuestión del origen de la diversidad de las facultades humanas no se encuentra examinada de manera sistemática ni pormenorizada. De todos modos, tras rastrear este problema en los escritos del filósofo hemos encontrado, principalmente en *Sobre la norma del gusto,* ciertas

afirmaciones a partir de las cuales, sin forzar el talante de su pensamiento, es posible trazar un bosquejo de respuesta a la pregunta por el origen (o la causa) de la variedad de talentos.

En *Sobre la norma del gusto* Hume afirma, en el marco del estudio de la delicadeza de la imaginación y luego del análisis del caso de los catadores de vino, que «la misma capacidad y destreza que la práctica proporciona para la ejecución de una obra se requieren también, por el mismo medio, para juzgarla».[10] Claramente, el tópico principal de este ensayo es la posibilidad de establecer un criterio estético; de todas maneras, a partir de esta breve cita podemos advertir que muchas de las características que posee (o debería poseer) un buen crítico son las mismas que encontramos en el artista creador. Y es esa equiparación la que nos permite explorar en este ensayo cómo interpreta Hume las capacidades creativas de la mente, cuál es su origen y, por ende, cómo es posible potenciarlas.[11] El primer punto a destacar respecto de aquello que hace de alguien un buen artista es, tal como hemos leído en las líneas antes comentadas, la práctica. Es el ejercicio de un arte el que despierta y modela las habilidades creativas y permite, asimismo, mejoras en las producciones y composiciones sucesivas. Los talentos se potencian a partir y a través de la experiencia. Así, lejos de apelar a algún tipo de iluminación o inspiración sobrenatural, Hume sostiene que la diversidad en las capacidades creativas se debe, antes que nada, a la ejercitación y a la comparación, principios que propician tanto la creación como la valoración de obras destacadas.

Entonces, es la experiencia repetida (esto es, el hábito) la que permite que la delicadeza del gusto se ejercite, ya que, y así leemos en *Sobre la norma del gusto,* «cuando por primera vez se presentan objetos de cualquier clase ante el ojo o la imaginación, el sentimiento que los acompaña es oscuro y confuso, y la mente es incapaz en gran medida de pronunciarse respecto de sus méritos o defectos».[12] La práctica aporta precisión y exactitud, y esto significa en materia de gusto poder apreciar todos los detalles de una composición sin pasar por alto ninguna cualidad o rasgo característico. Y si las experticias del crítico y las del artista coinciden, es a través del ejercicio, la comparación y la observación repetida como pueden refinarse tanto las apreciaciones estéticas como las creaciones artísticas. El filósofo incluso sostiene que «el órgano adquiere mayor perfección en su funcionamiento» a través de la contemplación y la práctica de un arte, principios que permiten explicar, por tanto, la diversidad de talentos. De esta manera, dado que la ejercitación amplifica la capacidad perceptiva misma y, con ella, la habilidad de advertir una gran variedad de elementos constitutivos de toda producción artística es considerada un requerimiento indispensable tanto para la valoración como para la creación de obras objeto de admiración. En palabras de Hume:

> Pero, aunque naturalmente exista una gran diferencia respecto de la delicadeza entre una persona y otra, nada tiende a seguir incrementando y mejorando este talento *[talent]* como la *práctica* de un arte determinado y el frecuente estudio o contemplación de una determinada clase de belleza.[13]

La existencia de talentos superiores es debida, principalmente, a la experiencia repetida. Experiencia que, como en el caso de los catadores de la historia del *Quijote,* afina y acrecienta las facultades sensitivas de tal modo que no todos los individuos perciben las peculiaridades de una obra de igual manera.

Así, respecto de la aparición y la conformación de talentos superiores, Hume omite cualquier apelación a algún tipo de intervención sobrenatural y excluye, al mismo tiempo,

toda invocación a la locura como un estado propicio para la creación.[14] Para el autor de los *Ensayos morales, políticos y literarios,* los procesos creativos pueden mejorarse a través de la ejercitación y del intercambio con otros. De esta manera, las hipótesis explicativas de cómo opera la imaginación en su fase creativa que vayan más allá de la experiencia disponible no solo no aclaran el proceso mismo de creación (sobre el cual, según Hume, puede echarse poca luz), sino que suponen la inclusión de ficciones evitables en la argumentación. Y estas invenciones pueden ahorrarse en la reflexión filosófica ya que esta no tiene como meta la creación de obras que agraden; por el contrario, la filosofía tiene como tarea poner coto a las explicaciones que son producto del uso ilimitado de la imaginación.

Ahora bien, si ubicamos el tema de la variedad de talentos que estamos examinando en el mapa más general de las reflexiones de Hume, no es llamativo que sea la práctica la que dé forma y mejore las capacidades creativas en materia artística. Al igual que la mente, al ser una *tabula rasa,* solo puede alcanzar conocimiento empírico a partir de la experiencia y del hábito, la facultad de combinar ideas se incrementa y se pule únicamente a través de la ejercitación y la comparación. Aun así, en *Sobre la norma del gusto* se desliza otra manera de dar cuenta de las habilidades del genio, tal como veremos. Y si bien no se trata de una explicación que aparezca de manera explícita, merece nuestra atención debido a que durante la segunda mitad del siglo XVIII fue, efectivamente, desarrollada por algunos pensadores ingleses.

Es sabido que la noción de naturaleza no es clara ni unívoca en el pensamiento de Hume.[15] Sin embargo, en algunos pasajes de los *Ensayos morales, políticos y literarios* parece apelar a dicho principio para mostrar (o al menos sugerir) una causa de la disparidad de talentos. Así, se deja entrever que la naturaleza no dota de igual manera a todos los individuos y que existen, por ende, diferencias orgánicas que constituyen la base material de la multiplicidad de aptitudes y destrezas. Así leemos en *Sobre la norma del gusto:* «Cuando los órganos son tan finos como para no permitir que nada se les escape, y a la vez tan exactos como para percibir cada ingrediente de la composición, podemos llamar a esto delicadeza del gusto, tanto si empleamos estos términos en sentido literal como en sentido metafórico».[16] Incluso más adelante, en el mismo ensayo, el filósofo da a conocer qué entiende por un funcionamiento adecuado de las capacidades perceptivas:

> Se reconoce que la perfección de todos los sentidos o facultades reside en percibir con exactitud los objetos mínimos y no dejar que nada escape a su sensibilidad y observación. Cuanto más pequeños sean los objetos que el ojo percibe, tanto más fino es ese órgano y tanto más elaborada su estructura y composición.[17]

Si hay, tal como indican las citas que hemos transcrito, una diferencia orgánica entre los seres humanos, y si dicha desigualdad no se debe únicamente a la educación y a la ejercitación en un arte en particular, la pregunta que intentaremos responder en lo que sigue es cuál es el papel que juega la naturaleza respecto de esta diferenciación jerárquica presente en las facultades perceptivas. Diferenciación que en el ámbito estético se traduce en la existencia de talentos superiores.

Cuando un pensador de lengua inglesa del siglo XVIII apela a la naturaleza como principio explicativo no es fácil determinar qué características o funciones le está atribuyendo, precisamente debido a que dicha atribución no es siempre consciente y mucho menos explícita. Lo cierto es que Hume en algunas páginas de los *Ensayos morales, políticos y*

literarios da a entender que los seres humanos no poseen la misma constitución orgánica y que una estructura más refinada proporciona una delicadeza del gusto más elevada. En el ensayo *Sobre la delicadeza del gusto y la pasión* sostiene que «cabe comparar el juicio con un reloj de pared o de bolsillo, en el que la maquinaria más elemental basta para señalar las horas, mientras que se necesita la más refinada para señalar los minutos y los segundos y poder distinguir las más pequeñas diferencias de tiempo».[18] Hume hace esta afirmación para examinar de qué manera la delicadeza del gusto promueve los afectos y cómo el círculo de amistades se achica a medida que se afina la sensibilidad. En este sentido, el juicio al que hace referencia la frase no es el propio del ámbito del conocimiento, sino que pertenece al de la estética. Lo llamativo de esta cita es que la equiparación de la mente con un reloj deja entrever una idea bastante definida de naturaleza según la cual esta no opera de manera ciega ni azarosa; por el contrario, en los designios naturales puede advertirse un orden y una finalidad determinados. Un reloj es una máquina creada por el hombre con el objetivo de cronometrar las jornadas y, de acuerdo con los materiales de que esté hecha y de las capacidades del diseñador, será precisa y refinada o simple y rudimentaria. De cualquier modo, un reloj siempre ostenta una armonía y un orden que se plasma siguiendo un plan predeterminado. La gran pregunta, entonces, es cuál es el alcance que da Hume a esta analogía entre la mente y una maquinaria creada por la inteligencia humana. Nos interesa determinar, en especial, si considera que en el orden que observamos en el mundo natural existe (o puede sugerirse a partir de la experiencia) un principio semejante al que empleamos al crear artefactos destinados a un fin y a un propósito explícito.

Para que la naturaleza cumpla la función de un principio explicativo de las capacidades superiores del genio su proceder no puede, evidentemente, ser azaroso ni equiparable a las meras leyes de la física. Debe haber en el dispar reparto de habilidades humanas una finalidad, una intención última semejante a la del artesano relojero cuando lleva a cabo su labor. Hume conocía muy bien la concepción filosófica según la cual, a partir de la semejanza entre el orden natural y el de los artefactos humanos se concluye que la causa del primero es similar a la de los segundos. En la sección XI de la *Investigación sobre el entendimiento humano* leemos que

> Los filósofos religiosos […] pintan con los más bellos colores el orden, belleza y sabia disposición del universo y luego se preguntan si tan glorioso despliegue de inteligencia podría proceder del concurso fortuito de los átomos, o si el azar podría producir lo que el más grande genio no podría dejar de admirar.[19]

El argumento que está en el centro del debate es el cosmológico *a posteriori,* según el cual es posible probar la existencia de una causa inteligente del cosmos partiendo de la semejanza entre la armonía presente en las maquinarias creadas por el hombre y la advertida en el mundo natural. Sin explayarnos demasiado sobre este tema (cuyo tratamiento en profundidad merecería un estudio aparte) nos interesa destacar que para Hume no existe una explicación que dé cuenta del orden natural.[20] Por el contrario, es posible ofrecer un sinfín de conjeturas acerca de la (o las) causa(s) primera(s), pero no disponemos de evidencia alguna para sostener una de ellas en detrimento de las otras. Teniendo como única guía nuestra experiencia no estamos habilitados a afirmar que en la naturaleza se evidencie un designio o una intencionalidad ulteriores. Y no podemos descartar por esta vía que la mera generación y la corrupción, por ejemplo, o que el simple azar, no sean los principios que dan forma a los reinos mineral, vegetal y animal.[21]

Para Hume, una persona «que halla un reloj o cualquier otra máquina en una isla desierta concluirá que alguna vez estuvo habitada»,[22] porque por experiencia hemos aprendido que ese tipo de producciones son humanas. Ahora bien, sostener que el mundo animal (incluida nuestra propia especie) evidencia en su estructura, funciones y capacidades, una intencionalidad y un designio semejantes a los que observamos en un reloj es un razonamiento analógico que no cumple con la regla básica de la similitud de los objetos comparados y es, por tanto, inconsistente y evitable.

Teniendo en cuenta, entonces, el análisis que hemos realizado hasta aquí no queda tan claro qué puede querer dar a entender Hume al comparar las capacidades mentales con maquinarias más o menos refinadas. De cualquier manera, lo que sí sabemos es que no está apelando a un sustrato natural ordenado en tanto que origen y fundamento de las facultades del genio. Si la naturaleza no es sinónimo de armonía y de planificación intencionales, difícilmente puede explicarse apelando a este principio por qué algunos seres humanos poseen una sensibilidad más aguda que otros y, por tanto, una delicadeza del gusto más elevada que los hace mejores críticos y creadores en materia artística. De todos modos, la equiparación de la mente humana con un reloj no deja de sorprendernos, aunque aparezca al pasar en uno de los primeros ensayos publicados por el filósofo. Pero si bien la influencia de la naturaleza en la configuración y aparición del genio es un tanto incierta en el pensamiento humeano, no cabe duda del lugar que ocupa la práctica de un arte en la definición y estilización de los talentos, tal como hemos expuesto hasta aquí. Y tampoco es cuestionable ni ambiguo el papel que desempeña la cultura y las formas de gobierno en la determinación de las habilidades creadoras de un grupo humano, como veremos en lo que sigue.

El cultivo del genio

Hume dedica todo su ensayo titulado *Sobre el auge y el pro-greso de las ciencias y las artes,* publicado por primera vez en 1742, al estudio de cómo y en qué condiciones los individuos pueden llegar a desarrollar talentos superiores. En el inicio de este escrito indica que aquellas cuestiones que dependen de muy pocos individuos son más bien debidas «a la casualidad o a causas secretas y desconocidas», y poco puede indagarse si es que no se quiere proponer causas falsas o capciosas. Solo sobre aquello que incluye o procede de un gran número de casos puede llevarse adelante una investigación prometedora. El punto clave a determinar, entonces, es si el cultivo del genio responde a principios generales que la filosofía puede investigar con alguna autoridad. La opinión de Hume al respecto es más que precavida. Debido a que quienes «cultivan las ciencias son siempre pocos» es muy difícil, en principio, poder adjudicar causas ciertas de su aparición. Por eso todo estudioso deberá admitir que existe un margen de azar, esto es, un límite en su investigación. Así y todo, como veremos en adelante, Hume mantiene su interés puesto en desentrañar alguna generalidad en una materia tan poco explorada.

Así, tras afirmar que al investigar el tema del surgimiento y del auge de las artes y las ciencias se debe ser muy cauteloso, Hume desliza la cuestión hacia otro terreno en el cual considera que es propicio llevar adelante un estudio de las causas generales que promueven la existencia de talentos superiores. En sus palabras,

> Hay una razón que me induce a no atribuir la cuestión totalmente al azar. Aunque las personas que cultivan las ciencias con tan sorprendente éxito como para conseguir la admiración de la

> posteridad sean siempre pocas en todas las naciones y épocas, es imposible que no se haya difundido previamente, entre el pueblo en el que surgen, una parte del mismo espíritu y genio *[genius],* para que puedan producirse, formarse y cultivarse, desde la más tierna infancia, el gusto y la capacidad de juicio de esos eminentes escritores. No es posible que carezcan totalmente de gusto las masas de la que proceden semejantes espíritus refinados.[23]

Dado que no podemos proponer reglas generales que den cuenta de aquellos eventos que son escasos, el giro que propone el filósofo es estudiar otro fenómeno que sí puede investigarse y que no debe ser «atribuido totalmente al azar». Esto es, cómo y por qué un pueblo (o un grupo humano) adquiere en su conjunto determinada formación científica y artística. El desplazamiento teórico que propone Hume es claro: de preguntarnos por qué existen algunos pocos talentos superiores, lleva la cuestión al análisis de las causas y las prácticas que hacen a toda una nación y a una época propicias para el cultivo del genio. Pero, tal como veremos a continuación, y que ya puede advertirse en la cita antes transcrita, el viraje en la indagación no es solo metodológico. La perspectiva de análisis contiene ya una respuesta a la pregunta acerca de cuál es el vínculo entre los espíritus geniales y «las masas de las que proceden». El genio se forma desde sus primeros años absorbiendo parte del talento que ya circula en la comunidad. Y si a esto agregamos que para Hume es la práctica de un arte la que lleva las capacidades creativas a su máxima expresión, son las acciones y los hábitos de un grupo los que promueven u obstaculizan el surgimiento y el cultivo de los espíritus refinados. Decimos, entonces, que no es un cambio meramente metodológico, porque de acuerdo con estas definiciones no solo quedan desestimadas aquellas reflexiones que intentan echar luz sobre la aparición puntual de los talentos individuales, sino que también deberían revisarse todos aquellos puntos de vista que niegan el vínculo (o la dependencia) del genio con la nación o el Estado en los cuales fue instruido y educado.

Hume afirmó en el *Tratado de la naturaleza humana* que la capacidad de la mente de combinar ideas es una facultad mágica, esto es, que no es regulada por leyes generales. Pero esta ausencia de regularidades no abre las puertas, tal como leemos en *Sobre el auge y el progreso de las ciencias y las artes,* a explicaciones extraordinarias que maquillan las causas desconocidas con tonos misteriosos y fascinantes. En palabras del filósofo,

> En toda época, los poetas han proclamado la inspiración. Pero la cuestión no tiene nada de sobrenatural. No es desde el cielo desde donde encienden su fuego. Este se propaga únicamente a ras de tierra: pasa de un pecho a otro, y arde al máximo allí donde los materiales están mejor preparados y más felizmente dispuestos.[24]

Con esta afirmación, Hume tira por tierra todo intento de dar cuenta de los talentos superiores a través de algún tipo de inspiración divina. Y si bien es cierto que hace referencia a la disímil constitución de los individuos como un elemento que influye en su desarrollo intelectual, queda claro, tal como ya sugerimos, que dicha diferencia es completamente material. Nada nos llevará tan directamente al error (o a explicaciones supersticiosas) como el afán por comprender la grandeza personal de los talentos brillantes. En palabras de Hume, «Concedo que alguien que está indagando por qué un poeta determinado, como por ejemplo Homero, existió en un lugar y tiempo dados, se arroje de cabeza en lo quimérico y no pueda tratar nunca el tema sin multitud de falsas sutilezas y refinamientos».[25] E incluso unas líneas más abajo, agrega: «Pero estoy convencido de que, en muchos casos, podrían darse buenas razones para explicar por qué una nación dada es

más culta e instruida, en un momento determinado, que sus vecinas».[26] Así, tras afirmar que no es debido al puro azar que en una sociedad prosperen las artes y las ciencias, Hume pasa a enumerar y a exponer tres constantes que considera influyentes para el cultivo de la imaginación creadora en un grupo humano, a saber, la existencia de un gobierno libre, la interacción de estados libres e independientes y, por último, la confianza y el aplauso que acompañan los primeros pasos de un artista.

No nos detendremos aquí a desarrollar cada una de las tres observaciones presentes en el ensayo que estamos examinando, pero sí nos interesa destacar algunas reflexiones que se mencionan en la última y la más corta respecto del desarrollo subjetivo y del carácter personal de los considerados «talentos superiores». Replicando algo ya afirmado en el *Tratado de la naturaleza humana,*[27] Hume sostiene que un exceso de admiración por las obras y los espíritus geniales tiene como contrapartida un sentimiento de disminución y de angustia en los espectadores. De igual manera, aquellas naciones en las cuales se impone la adoración de algún poeta u orador difícilmente verán crecer entre las jóvenes generaciones nuevos ejemplos de excelencia y grandeza. Así leemos hacia el final de *Sobre el auge y el progreso de las ciencias y las artes:*

> El genio de un hombre es al comienzo de su vida tan desconocido para él como para los demás, y es solo tras varios intentos que resultan exitosos cuando se atreve a pensar que ha alcanzado logros iguales a los de aquellos que han triunfado y han fijado lo que es objeto de admiración para la humanidad.[28]

De esta manera, dado que quienes se dedican al ejercicio de las artes y las ciencias son comúnmente espíritus frágiles, pueden desanimarse rápidamente al comparar sus propias producciones con las obras del genio y abandonar así todo intento de emulación y superación. Por eso, para Hume, los grandes talentos no crecen a la sombra de aquellos que han alcanzado su máximo esplendor; por el contrario, los primeros pasos de todo aquel que se dedica al arte son inestables y solo pueden afianzarse cuando sus obras tienen una buena recepción por parte del público. Solo en la cálida compañía de otros pueden descubrirse y mejorarse el estilo y la impronta propios. En palabras de Hume,

> Un escritor se ve impulsado por una nueva fuerza cuando escucha los aplausos con que el mundo acoge sus producciones anteriores y, al animarse con tal motivación, suele alcanzar un alto grado de perfección que le sorprende tanto a él como a sus lectores. Mas, cuando los puestos de honor ya están todos ocupados, el público recibe con frialdad sus primeros intentos al compararlos con producciones que tienen en sí mayor calidad y cuentan, además, con la ventaja de una reputación establecida.[29]

Así, el ensayo se cierra poniendo al descubierto de nuevo la rareza y la cuota de azar que acompaña la aparición de los talentos superiores. Tras enumerar y exponer aquellas regularidades que deben tenerse en cuenta en todo Estado o nación con vistas a que puedan cultivarse las artes y las ciencias, Hume muestra que el camino que lleva a la genialidad es en lo personal incierto, inestable y, por momentos, angustiante. Asimismo, el éxito de las obras de arte depende tanto de la composición interna de las pasiones de su creador como estas últimas de la aceptación y el aplauso del público. El genio no se cultiva siguiendo ejemplos, no surge de una intervención divina o sobrehumana y la naturaleza aporta poco o nada para su aparición.

A modo de conclusión podemos decir que el genio supone un ejercicio más bien solitario de la imaginación creativa que es grato en sí mismo. La curiosidad y la inquietud que llevan al cultivo de un arte, al desarrollo de una ciencia y al estudio mismo de la filosofía son de por sí placenteras. Y es esta satisfacción la que sostiene a quienes dedican sus años de juventud a una ocupación que procura tan poco rédito y reconocimientos inmediatos. Al mismo tiempo, cabe recordar que si para Hume no podemos responder a la pregunta de por qué tal o cual poeta u orador es genial, sí es posible indicar algunas condiciones materiales y sociales que promueven la aparición de talentos superiores, talentos que pueden ser apreciados y reconocidos, a su vez, a través de la reflexión, la comparación y la práctica de un arte, actividades que son constitutivas de lo que el filósofo entiende por un gusto refinado.

---

1 M. Lee Wiley, «Genius. A problem in definition», *Studies in English* 16, Austin, University of Texas Press, 1936, p. 81.

2 Cf. D. Hume, *A Treatise of Human Nature,* Oxford, Oxford University Press, 2011, p. XVIII.

3 *Ibid.*, p. 24.

4 Si bien en varias oportunidades Hume identifica la imaginación en su uso libre con la fantasía *(fancy),* utiliza los dos términos de manera indistinta. En ambos casos hace referencia a la capacidad de combinar ideas sin seguir las leyes de asociación de semejanza, causalidad y contigüidad.

5 Cf. *ibid.,* p. 177.

6 Cf. *ibid.*, p. 84.

7 Cf. D. Hume, «The Natural History of Religion» en *The Philosophical Works of David Hume,* vol. 2, Aalen, Scientia, 1964, p. 316.

8 Algunos aspectos de la posición de este filósofo se encuentran comentados en el capítulo de este libro a cargo de Luís Nascimento.

9 D. Hume, *A Treatise of Human Nature, op. cit.,* p. 449.

10 D. Hume, *Essays, Moral, Political and Literary,* Indianápolis, Liberty Fund, 1987, p. 237.

11 Sin lugar a dudas, esta equiparación entre las habilidades, destrezas y saberes del crítico y las del artista es objetable. Si nos servimos de ella, a sabiendas de que es problemática, es solo para poder delinear algunas características que Hume atribuye con esta comparación al artista creador.

12 *Ibid*.

13 *Ibid* (cursivas de Hume).

14 Si bien la locura no es entendida como un evento extraordinario por Hume, ya que es considerada un estado natural de la mente, no es compatible con las habilidades propias del genio ni del ingenio, y no constituye un principio explicativo de los procesos creativos. Cf. D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding,* Nueva York, Cambridge University Press, 2007, p. 20.

15 Cf. K. Merrill, *Historical Dictionary of Hume's Philosophy,* Lanham, Scarecrow Press, 2008, pp. 197-99.

16 D. Hume, *Essays, Moral, Political and Literary, op. cit.,* p. 235.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.,* p. 7.

19 D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding, op. cit.,* p. 135.

20 Cf. J. Gaskin, *Hume's Philosophy of Religion,* Londres, Macmillan, 1993, pp. 11-51.

21 Cf. D. Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion,* Nueva York, Cambridge University Press, 2007, p. 144.

22 D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding, op. cit.,* p. 26.

23 D. Hume, *Essays, Moral, Political and Literary, op cit.,* p. 114.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.,* pp. 114-115.

26 *Ibid.,* p. 115.

27 D. Hume, *A Treatise of Human Nature, op. cit.,* p. 595.

28 *Id., Essays, Moral, Political and Literary, op. cit.,* p. 147.

29 *Ibid.*

6. El genio y la naturaleza humana según Gerard

Alexandre Amaral Rodrigues (UFPI)[1]

Alexander Gerard (1728-1795) nació en Aberdeen, Escocia, y vivió en plena efervescencia de la Ilustración escocesa. En 1752 obtuvo el cargo de profesor en el Marischal College, Universidad de Aberdeen, en las áreas de lógica y filosofía moral.[2] En 1758 se afilió al club filosófico de Aberdeen, fundado ese mismo año,[3] del que también formaban parte Thomas Reid, George Campbell y James Beattie, entre otros.[4] Su primera obra, *Ensayo sobre el gusto,* fue premiada en 1755 por la Sociedad Edimburgo y publicada en 1759.[5] Su segunda y última obra filosófica, *Ensayo sobre el genio,* fue publicada en 1774. Gerard había empezado a trabajar en ella en 1758,[6] pero otras actividades dificultaron la continuidad de la tarea. En 1760 se hizo profesor de teología y comenzó a ejercer la función de pastor presbiteriano.[7] La publicación tardía hizo que el *Ensayo sobre el genio* tuviera poca repercusión. El tema ya había tenido su mayor impacto en 1759, cuando Edward Young publicó el ensayo breve *Conjeturas sobre las composiciones originales*.[8] Por fortuna, como Kant mencionó el *Ensayo* poco después de su aparición y «dialogó» con él, la obra de Gerard no fue olvidada por completo.[9]

En este capítulo vamos a examinar de manera detallada algunas ideas sobre el genio que desarrolló Gerard, principalmente en su texto de 1774.

¿Qué es el genio?

Gerard consideraba que el genio «es propiamente la facultad de invención[10] por medio de la cual un hombre es capaz de hacer nuevos descubrimientos en las ciencias o producir obras de arte originales».[11] En conformidad con ello, el *grado de genio* que se atribuye a alguien será «proporcional a la estimación de la novedad, de la dificultad o de la dignidad de sus invenciones».[12] Se puede considerar que alguien que jamás haya inventado nada tiene buen gusto, juicio rápido o sensatez, pero no genio. Este no se confunde con una mera habilidad o conocimiento, ya que el aprendizaje siempre es posible para los humanos.[13] En cambio, «el genio verdadero es muy diferente y mucho menos frecuente».[14]

Cuando explica la peculiar índole de la genialidad, Gerard parece dialogar con Young. Esto puede advertirse, por ejemplo, en los siguientes pasajes del texto sobre el genio:

> El entusiasmo [...] se considera generalmente como acompañante inseparable del genio. Los poetas son vistos, tanto por sí mismos como por los otros, como inspirados. [...] Incluso hasta el filósofo especulativo o el frío matemático muestran frecuentemente un alto grado de ardor

> en el ejercicio de sus genios. La explicación que demos de la naturaleza del genio no nos capacita solo para comprender esto, sino que también nos inclina a reconocer que es imposible que un alto grado de genio pueda no ir acompañado de aquella elevación y calor de la imaginación que denominamos *entusiasmo* [...]. Una concepción fuerte fortalece naturalmente y eleva la imaginación cuando esta la contempla, y en cuanto este ciclo prosiga, todas las acciones de la mente serán fuertes e impetuosas [...]. De esta manera, el fuego del genio, como un impulso divino, eleva la mente encima de sí misma y, por la influencia natural de la imaginación, la empuja como si estuviera inspirada sobrenaturalmente.[15]

> El arquitecto planea un palacio entero en un instante; pero cuando lo va a construir necesita proveerse de materiales para poder erigir sucesivamente las diferentes partes del edificio. Pero reunir materiales, ordenarlos y emplearlos no son, para el genio, trabajos distintos y sucesivos. Esta facultad, en sus operaciones, se parece más a la *naturaleza* que a las energías menos perfectas de la *habilidad (art)*. Cuando una planta absorbe la humedad de la tierra, la naturaleza, por esa misma acción y simultáneamente, la convierte en el nutriente del vegetal; en un mismo instante ella circula por los vasos de la planta y es asimilada por sus diferentes partes. De manera similar, el genio genera sus ideas por la misma operación y casi al mismo tiempo en que las aprende.[16]

En estos pasajes, Gerard justifica por medio de la «ciencia de la naturaleza humana» aquello que Edward Young dice del genio, según lo cual recibe una suerte de «inspiración divina» para sus creaciones, y explica su entusiasmo, su paralelismo con la germinación vegetal, si se lo compara con el trabajo, y con el mago, si se lo compara con un arquitecto.[17] Según lo proponía el poeta Edward Young:[18]

> Se puede decir que un *original* es naturaleza *vegetal*. Surge espontáneamente de la raíz vital del genio. *Germina,* pero no está hecho. En cambio, las *imitaciones* son frecuentemente una especie de *manufactura,* producidas por una cierta *mecá-nica,* un *arte,* un *trabajo,* a partir de materiales preexistentes, no propios de ellas.[19]

Como advierte Márcio Suzuki, aquí Young se está oponiendo a la concepción de la naturaleza humana, tal y como la entendían John Locke y David Hume. Frente al «mecanicismo» de las facultades mentales, «el genio *vegetal* [...] establece nuevos parámetros para la analogía entre la producción divina y la actividad creadora del hombre».[20] Gerard va en el sentido contrario al explicar el genio de acuerdo con los principios del funcionamiento de la mente, como una perfección extrema.

La invención es una capacidad de producir nuevas bellezas en las obras de arte y nuevas verdades en materia de ciencias, lo que solo se puede realizar reuniendo las ideas en posiciones y configuraciones variadas, de modo que podamos tener visiones inusuales de esas ideas.[21]

Gerard se refiere al genio bien como un individuo excepcional, absolutamente grandioso —tal es el caso de quienes marcaron a la humanidad o su época, como Bacon o Shakespeare—, bien como una dotación «mucho menos frecuente» de las «capacidades». El primer caso se refiere a los sujetos que representan los ejemplos supremos de la genialidad; en el segundo se trata del genio como la facultad de inventar. En este sentido, el genio admite grados. Así, los artistas y los científicos pueden ser genios del menor grado y aun así tener una inventiva inusual.

> Él [el genio] preservará por lo menos el pleno espíritu del original sin contentarse con transmitir meramente su forma; la propiedad con la que se introduce la imitación o la teoría y la fuerza con la que se aplica mostrarán que ella no fue meramente copiada de memoria, sino también sugerida por una imaginación vigorosa; y frecuentemente él dará mayor prueba de genio al mejorar lo que tomó prestado, añadir belleza o exhibir una verdad conocida con mayor elegancia y precisión.[22]

Así entendido, el genio se inserta en la mecánica de la «ciencia de la naturaleza humana». Gerard niega, con ello, las concepciones, ilustradas por la posición de Young, que se oponen a la mecánica de la mente. No obstante, a su vez Gerard cuestiona la visión de las «leyes de la naturaleza» de la mente que tenían los autores tradicionales, para quienes las obras de genio son «fenómenos [...] anómalos e inexplicables».[23] El propósito de nuestro autor, en pocas palabras, es «intentar al menos explicar la naturaleza y las variedades del genio a partir de las cualidades simples de la mente humana».[24]

¿Qué facultad origina el genio?

Para incluir la doctrina del genio en la «ciencia de la naturaleza humana» es necesario indagar «qué poder de la mente torna al hombre capaz de inventar».[25] Gerard recupera la clasificación tradicional de las facultades en cuatro: sentidos, memoria, imaginación y juicio. El genio es una facultad que resulta de las actividades más elevadas de tales facultades simples. Pero, ¿cuál de ellas lo origina? ¿Cuál de las facultades es la *condición necesaria* para la invención, para hacer posibles las nuevas combinaciones o perspectivas de las ideas?

Los sentidos solo perciben los objetos «realmente existentes» que se presentan a la mente de modo inmediato, en un «momento singular del curso de la naturaleza».[26] Por su parte, la memoria solo mantiene la posición y la configuración de las percepciones anteriores inmediatas, dándonos a la vez la sensación (que es una convicción) de haberlas tenido presentes antes en la mente. De este modo, no puede crear nuevas perspectivas y es hasta una suerte de «reverso de la invención».[27]

La imaginación, en cambio, sí puede originar la invención. Desde su intervención más simple encontramos ideas independientes de la memoria. Gerard sostiene que cuando la imaginación encuentra «ideas simples derivadas de los sentidos, ella les otorga algo original por la manera en que las exhibe».[28] La imaginación puede llevarnos a regiones del pensamiento inexploradas, «atravesar con la mayor facilidad y celeridad todo el ámbito de la naturaleza e, incluso, ir más allá de sus límites últimos; puede transponer, variar y componer nuestras percepciones en una infinita variedad de formas y producir así innumerables combinaciones completamente nuevas».[29] Por consiguiente, la imaginación se presenta como una de las fuentes de la invención, tanto en las artes como en las ciencias.

Resta examinar el papel del juicio. Al definirlo, Gerard afirma que incluye la razón. El juicio tiene la capacidad de comparar ideas y sensaciones y, a partir de ello, puede «descubrir relaciones que no son objetos de los sentidos».[30] También es un asistente necesario de todos los tipos de genio, en las ciencias o en las artes, como su regulador.[31] Sin embargo, el juicio es una facultad compuesta y aunque su capacidad distintiva sea la razón, esta depende de que la imaginación le proporcione ideas.

Es interesante que, al explicar este punto, Gerard se apoye en Locke y, al mismo tiempo, se diferencie de él en un pequeño detalle. De hecho, lo cita, literalmente:

> La razón […] se parece a un poder inventivo, pues no solo percibe la conexión de las diversas partes de una prueba, sino que también infiere la conclusión de las partes reunidas. El Sr. Locke descompone la razón en dos poderes, sagacidad e ilación, y le atribuye cuatro funciones diferentes: «El primero y más alto grado de la razón, afirma, consiste en descubrir y encontrar pruebas;[32] el segundo, en disponerlas regular y metódicamente, colocándolas en un orden claro y adecuado para tornar su conexión y su fuerza clara y fácilmente perceptibles; el tercero consiste en la percepción de su conexión y el cuarto consiste en sacar la conclusión correcta».[33]

Gerard corrige un detalle. En el juicio, la sagacidad y parte de la ilación no pertenecen a la razón, sino a la imaginación, que encuentra «ideas o experimentos que pueden servir de pruebas».[34] Todavía más: la imaginación es la que ordena y dispone las «pruebas». A la razón le compete supervisar si tal disposición de las ideas permite percibir con claridad la conexión entre ellas y, en caso contrario, poner la imaginación a ordenarlas hasta que se llegue a una disposición «que la razón considere suficiente para su propósito».[35] De esta manera, no se opone la razón a la imaginación, como era usual entonces. Para nuestro autor, el juicio está vinculado también con la imaginación, si bien la razón mantiene un poder que no se limita al mero cálculo: el de supervisar.

El buen ejercicio del juicio es imprescindible no solo para las ciencias, sino también para las artes. En este sentido, Gerard distingue el juicio que se refiere a la verdad —que se denomina «propiamente juicio»— y el juicio concerniente a la belleza —que se denomina *gusto*—. El juicio del gusto, que se limita a los productos del genio artístico, ha sido analizado por Gerard en su *Ensayo sobre el gusto,* en especial en sus partes I y II.[36] Allí examina qué condiciones debe reunir el buen gusto. El autor considera que para que haya buen gusto es necesaria una «primorosa sensibilidad y delicadeza». En segundo lugar, se requiere el refinamiento, que vuelve más profunda la aprehensión de las cualidades del gusto. Luego, la corrección del juicio de gusto consiste en ser capaces de «atribuir a cada cualidad su debida proporción de mérito o demérito». Por último, la proporción justa de los principios del gusto resulta de la «debida proporción de sus diversos principios y del ajuste regular de todos sus sentimientos, en conformidad con su genuino valor, de modo que ninguno de ellos pueda ocupar nuestras mentes y tornar el gusto insensible a los demás».[37] El buen gusto debe reunir todas estas cualidades.

La relación entre ideas generales, por su parte, se da por pura intuición y por clara deducción.[38] La existencia y la relación entre las cosas son percibidas, inferidas o deducidas. Para eso son necesarios dos principios del juicio anteriores a la experiencia: el principio según el cual el futuro se parecerá al pasado y el principio que indica que toda existencia y todo cambio tienen alguna causa.[39] Es decir, podemos percibir la uniformidad de la naturaleza y sus relaciones de causa y efecto. Pero antes de cualquier cosa es necesaria la constitución de la identidad personal plena. En primer término se da la convicción de la existencia de las operaciones de la propia mente por intuición; luego, un «juicio de naturaleza inmediato» hace que tengamos convicción de la existencia del «yo»; después, de los cuerpos; por último, por otro juicio de naturaleza, se forma la memoria.[40]

Así se ve que la importancia del juicio es central en el sistema de Gerard. Si la asociación de las ideas es lo que nos permite inventar, ella no nos origina (como postula Hume).

Tampoco lo hace la memoria reunida de las sensaciones, como sostiene Locke. La mecánica de la mente no se constituye sin el juicio. El yo existe como verdadera identidad personal, y tiene su origen en el juicio. Lo que sostiene Gerard es que el origen de la mente y del yo no están al alcance de la pura experiencia. Es necesario examinar las condiciones de su posibilidad, que se encuentran en el juicio.

Como hemos señalado, para Gerard, «un grado considerable [de juicio] siempre le pertenece»[41] a todo genio. Así, «la mera imaginación, debe admitirse, no constituye el ge nio».[42] «Esa conexión es tan íntima que difícilmente se dirá que un hombre haya inventado sin ejercer el juicio».[43] El caso mencionado por Gerard a este respecto es Shakespeare, el mejor de los escritores modernos. Sus pasiones son tan fuertes que el juicio va detrás de ellas, sin dejar de ser, empero, él mismo, muy significativo.[44]

En pocas palabras, la imaginación inventa, en tanto que el juicio solo examina y determina con respecto a lo que ella haya inventado. La razón es directora, pero no inventa. Sin una imaginación vigorosa, el buen ejercicio de la razón es una mera *habilidad,* algo que muchos poseen. Una imaginación fuerte, asistida por la razón, constituye propiamente el *genio*.[45] Por este motivo, en el siguiente apartado examinaremos en detalle cómo comprendía Gerard el funcionamiento de esta facultad.

Cómo funciona la imaginación

Gerard comienza la tercera sección de la primera parte del *Ensayo,* que se titula «Cómo surge el genio de la imaginación», destacando que entre los principios de la imaginación el más importante es el que permite conectar ideas. Entre las incontables combinaciones de ideas que se nos presentan, «muchas son diferentes de la forma en que los sentidos las percibieron, y eso produce una nueva creación».[46] Por eso, el origen del genio se encuentra precisamente en el poder asociativo de la imaginación.

Antes de definir los principios asociativos, Gerard enfatiza que la imaginación del genio debe tener ciertas características peculiares. El poder asociativo es común a todos, y distinguir los atributos de su imaginación, que la diferencian de la normalidad, es el primer paso para explicar el genio. Las cualidades que debe tener la imaginación genial son amplitud, regularidad y actividad.[47] La principal de ellas es la amplitud.[48] La imaginación genial debe tener principios asociativos fuertes, capaces de actuar en una esfera extensa para diseñar obras completas. Este atributo del genio es esencial.[49]

Pero el genio también requiere una imaginación regular.[50] La regularidad impide el divague o la extravagancia a los que tiende una imaginación amplia. Los principios asociativos deben vincularse con el diseño de la obra, de modo que la mente no se desvíe por los diseños parciales y en la creación solo intervengan ideas conectadas a la finalidad del diseño completo. Gerard considera que este mecanismo autorregulador también requiere juicio.[51] La regularidad de la imaginación involucra el *hábito* de seguir el «patrón del gusto».[52] Por este motivo, el juicio es necesario no solo en las ciencias, sino también en las artes, pues impide que la imaginación transgreda las reglas que la naturaleza de la obra torna necesarias. Incluso Homero y Hesíodo siguieron, por medio del juicio, las reglas naturales: «Los primeros creadores no podrían haber explicado las numerosas reglas requeridas por sus trabajos. No obstante, su juicio era tan exacto y vigoroso que evitó que ellos las transgredieran».[53]

La última cualidad que debe tener la imaginación del genio es ser activa. Su mente se mantiene todo el tiempo concentrada en la invención, según su diseño.[54] La imaginación activa del genio tiene ideas y elabora proyectos todo el tiempo. No es necesario que eso le sea pedido o exigido, ni que algo extraordinario sea percibido para activarla. La falta de imaginación activa hace que el genio solo trabaje bajo el requerimiento externo. Shakespeare tiene una imaginación activa. Cervantes, en cambio, representa un ejemplo de lo contrario, ya que el primer volumen del *Quijote* fue escrito en 1605 y el segundo solo una década después.

En segundo término, tras analizar las propiedades peculiares que debe tener la imaginación genial, Gerard postula los principios que conectan las ideas. Los encontramos en la «ciencia de la naturaleza humana», a partir de lo que nos enseña la experiencia. En relación con este punto se evidencia la diferencia entre la visión de Gerard y la de Hume acerca del modo en que se asocian las ideas. En el *Tratado sobre la naturaleza humana* de Hume se menciona en una nota al inicio del capítulo sobre las «Cualidades de ideas que producen asociación».[55] Parece que, como Hume, Gerard establece tres principios de conexión simples y luego analiza los principios compuestos.[56] No obstante, todos ellos son naturales y se exponen como se presentan normalmente, en la experiencia compleja, y no según el modo en que «surgirían» primariamente en el individuo[57] —ya hemos advertido, de hecho, que los juicios naturales constituyen la identidad personal, y es esta la que, por experiencia, constituye los principios de conexión.

Los principios simples de asociación que menciona Gerard son semejanza, contrariedad y cercanía.[58] La denominación de este último es bastante parecida a la del principio de «contigüidad» de Hume. De hecho, Gerard emplea varias veces este término como sinónimo de «cercanía». En el caso del principio de contrariedad, en lugar del principio humeano de la causalidad encontramos en cambio una oposición de Gerard respecto del autor antecedente. Para Hume, la contrariedad no existe naturalmente, sino que es una composición artificial.[59]

Respecto del primer principio, Gerard señala que las cualidades o circunstancias comunes a dos percepciones constituyen semejanzas entre ellas y hacen posible que la imaginación las conecte. Así, por ejemplo, un retrato nos recuerda a la persona retratada, o un animal individual que percibimos nos lleva a pensar en otro animal de la misma especie con el que estemos familiarizados.[60] Para explicar el segundo principio, Gerard afirma que «en muchos casos, una percepción sugiere otra que es contraria a ella en algún sentido, de modo que la contrariedad puede ser correctamente considerada como un principio de asociación».[61] Gerard recupera un ejemplo mencionado por Bacon en relación con el surgimiento de ideas experimentales: al ver que el sol agria el vino, surge la curiosidad de saber si la misma exposición al sol no endulzaría una bebida amarga.[62] También se mencionan casos de la vida cotidiana, como el recuerdo de la juventud del anciano o el anhelo de la salud por parte del enfermo.[63] Por último, el principio de cercanía conecta eventos cercanos en el tiempo o en el espacio. Así, por ejemplo, la mención de una ciudad en la que hemos estado conduce nuestro pensamiento hacia los acontecimientos que tuvieron lugar en ella. Asimismo, cuando tratamos los eventos de una época se nos ocurren otros que tuvieron lugar en ella, incluso si no hay relación entre sí.[64]

Examinadas las relaciones simples, resta comentar rápidamente las relaciones compuestas que se producen por la conjunción de las relaciones simples entre sí o «con otras circunstancias».[65] Gerard menciona tres tipos de relaciones compuestas, que son la de coexistencia, la de causa y efecto y la de orden. La relación de coexistencia se forma

cuando reunimos partes en una unidad. En virtud de la relación simple de cercanía, hay una conexión fuerte en el tiempo y en el espacio, que se ve, adicionalmente, como «constante y permanente». Así, le damos unidad a la percepción de algo que tiene diversas partes. La percepción de los engranajes evoca la idea del reloj del mismo modo que cualquiera de sus partes nos hace pensar en una máquina conocida.[66]

La relación de causa y efecto incluye una conjunción espacial, ya que la causa siempre se concibe como contigua al efecto, y temporal, puesto que la causa es anterior al efecto. Pero, además, siempre se supone que la causa ejerce cierto poder o energía en la producción del efecto o que el efecto depende de ella.[67] La visión del hijo de alguien conocido, por ejemplo, nos hace pensar en su progenitor.[68] Advirtamos que contrariamente a la posición de Hume, para Gerard esta relación involucra las causas indirectas o fines que presuponen las invenciones, es decir, lo que establecemos como el diseño de la obra.[69] La regularidad de la imaginación hace que las ideas se asocien a determinados fines, los cuales, a su vez, se vinculan con un diseño principal.

Por último, la relación de orden consiste en la conexión de ideas «unidas o juntadas de acuerdo con la proximidad en la que se encuentran».[70] Tanto en el caso de las partes de una máquina como en el de las de un tratado sobre un tema «es este principio de orden lo que da a las partes de cualquier sistema regular un *peculiar poder* de sugerir las ideas tanto de las otras partes como del todo».[71] Con todo, esto no se aplica solo a las composiciones, sino también a las partes de los seres vivos[72] y a eventos.[73]

Conclusión

Para Gerard, el genio es una facultad «mucho menos frecuente» que las habilidades en las ciencias o en las artes, y admite grados. Es la capacidad de invención, que en su grado más elevado hace posibles los descubrimientos científicos y la «creación» de obras de arte. El genio es fruto de las facultades mentales más simples, examinadas en la «ciencia de la naturaleza humana». Su explicación requiere elucidar y explicitar cuáles son esos poderes de la mente. Si la imaginación es la facultad de la que depende esencialmente el genio, el juicio es fundamental para su realización. De esta manera, por un lado Gerard se opone a la idea de Young de la inspiración divina, un «dios interior», y reafirma un sistema de funcionamiento de la mente, una «ciencia de la naturaleza humana». Por otro lado, se opone al escepticismo de Hume, para quien la «ficción del espíritu» se constituye por un mero haz de sensaciones.

---

1 Traducción del portugués realizada por Luciana Martínez y revisada por el autor.

2 W.J. Hipple, «Alexander Gerard», en *The beautiful, the sublime and the picturesque in the eighteenth century British aesthetic theory,* Champaign, Illinois University Press, 1957, p. 67. Recordemos que, en ese momento, la filosofía moral incluía todo lo relativo al «espíritu humano».

3 B. Fabian, «Introduction», en A. Gerard, *Essay on genius,* Múnich, Wilhelm Fink, 1966, p. vii.

4 Los socios compartían una discordancia, amistosa aunque a veces radical, respecto de David Hume. Consideraban que no era posible negar que la existencia de Dios era «científicamente» necesaria. En este sentido, sobre todo, se posicionaban contra el «escepticismo», incluso en su versión «mitigada» (cf. P.P. Pimenta, «Alexander Gerard», en P.P. Pimenta [ed.], *O iluminismo escocês,* San Pablo, Alameda, 2011, p. 103).

5 W.J. Hipple, «Alexander Gerard», *op. cit.,* p. 67.

6 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 1. Se trata del breve Prólogo del libro, tal como lo comprueban las minutas de la Sociedad Filosófica de Aberdeen y como señala B. Fabian, «Introduction», *op. cit.,* p. 12, en la larga introducción a la edición facsimilar del *Essay on genius,* que constituye el primer, y creo que único, comentario detallado de esa obra.

7 B. Fabian, «Introduction», *op. cit.,* p. 2.

8 Algunas tesis de este texto de Young están explicadas en el capítulo de este libro a cargo de Luís Nascimento.

9 Sobre este diálogo, cf. J. Beckenkamp, «Kant e Gerard sobre imaginação», *Studia Kantiana* 20 (2016); L. Martínez, «Una lectura de la doctrina kantiana del genio», *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 38/1 (2021).

10 Gerard no menciona aquí la «creación» o la «creatividad», como Young, sino la «invención». Pero esto no debe interpretarse como una mera respuesta a Young, ya que la «invención» está relacionada con el genio desde la primera edición de A. Gerard, *Essay on taste*,1759, Nueva York, Scholars' Facsimiles & Reprints Delmar, 1978, pp. 163-169; cf. W.J. Hipple, «Introduction», en A. Gerard, *Essay on taste,* Nueva York, Scholars' Facsimiles & Reprints Delmar, 1978, pp. 23-24.

11 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 8.

12 *Ibid.,* p. 9.

13 *Ibid.,* p. 7.

14 *Ibid.,* p. 8.

15 *Ibid.,* pp. 66-68.

16 *Ibid.,* p. 63.

17 B. Fabian, «Introduction», *op. cit.,* p. 19, afirma que Gerard no hace referencia, explícita ni implícita, a Young. Yo no estoy de acuerdo con esta tesis. Cf. A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* pp. 66-69.

18 Para M. Suzuki, «Es probable que uno de los momentos más representativos de la discusión sobre el genio en el siglo XVIII se encuentre en las *Conjeturas sobre la composición original,* de Edward Young». M. Suzuki, *O gênio romântico*. C*rítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, San Pablo, Iluminuras, 1998, p. 39.

19 E. Young, «Conjectures on original composition in a letter to the author of Sir Charles Grandson» (1759), en A. Hazard, *Critical Theory Since Plato,* Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 339. Trad. de M. Suzuki, *O gênio romântico*, *op. cit.,* p. 60.

20 M. Suzuki, *O gênio romântico*, *op. cit.,* p. 60.

21 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 27.

22 *Ibid.,* pp. 45-46.

23 *Ibid.,* p. 4.

24 *Ibid*.

25 *Ibid.,* p. 27.

26 *Ibid.,* p. 28.

27 *Ibid.,* p. 28.

28 *Ibid.,* p. 29. «Se puede preguntar si, en algunos casos muy particulares, su poder no se extiende hasta la formación de una idea simple». En nota, Gerard remite a un pasaje del *Treatise of human nature* de Hume. De hecho, Hume menciona un caso en el que esto puede ocurrir. Se trata de la reflexión acerca de las tonalidades de los colores. Pero este, como dice Hume, «es un caso tan particular y singular [...] que no merece que, por él solo, alteremos nuestra máxima general» (D. Hume, *Treatise of human nature,* Libro I, Parte I, sección I, par. 11, Oxford, Clarendon Press, 1896). En este punto Gerard sigue a Hume.

29 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 30.

30 *Ibid.,* p. 32.

31 *Ibid.,* p. 32.

32 Gerard hace una modificación del texto citado, que dice: «El primero y más alto grado de la razón consiste en descubrir y encontrar verdades», y no «pruebas» (cf. J. Locke, *Essay Concerning Human Understanding,* L. iv, c. 17, par. 2, 3 Londres, Rivington, 1823).

33 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 33. Nota del autor: *Ensayo sobre el entendimiento humano.* L. IV, c. 17, §§. 2, 3.

34 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 34.

35 *Ibid.,* p. 34.

36 *Ibid.,* pp. 300-301. Cf. A. Gerard, *Essay on taste, op. cit.*

37 A. Gerard, *Essay on taste, op. cit.,* Parte II, pp. 96, 105, 121, 133.

38 *Id., Essay on genius, op. cit.,* p. 281.

39 *Ibid.,* pp. 289 y 288.

40 *Ibid.,* 1966, pp. 284, 285.

41 *Ibid.,* p. 74.

42 *Ibid.,* p. 36.

43 *Ibid.,* p. 37.

44 *Ibid.,* p. 74.

45 *Ibid.,* pp. 35-36.

46 *Ibid.,* p. 41. De nuevo aparece la palabra «creación». Se explica, empero, como una combinación particular de ideas. Las ideas simples se originan en nuestras percepciones.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.,* pp. 42-46.

49 *Ibid.,* pp. 42-43.

50 *Ibid.,* pp. 46-49.

51 «La imaginación es una facultad tan indómita en su propia naturaleza que debe acostumbrarse a la disciplina de la razón para que pueda tornarse lo suficientemente dócil y manipulable para una producción correcta», *ibid.,* p. 81.

52 Hume, en su ensayo «El padrón del gusto», afirma que el padrón es universal, aunque valga para el conjunto de los críticos y no para cada uno de ellos (D. Hume, «The standard of taste», en *Essays: moral, political, literary,* Indianapolis, Liberty Fund, 1987, pp. 242-249). En el *Essay on taste,* Gerard es menos flexible (cf. A. Gerard, *Essay on taste, op. cit.,* pp. 170-175). Sobre este punto, cf. W.J. Hipple, «Alexander Gerard», *op. cit.,* pp. 80-82.

53 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 72.

54 *Ibid.,* pp. 57-58.

55 *Ibid.,* p. 108. En la misma nota cita los *Elementos de la crítica,* de Henry Home, Lord Kames. Cf. H. Home, *Elements of criticism,* Indianapolis, Liberty Fund, 2005.

56 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* pp. 109 y 118.

57 Los elementos de las relaciones se extraen de la experiencia humana dada. C.A.R. de Moura defiende la tesis de que Hume se basa en un atomismo. Ese fundamento teórico se basaría en el presupuesto de que «la "diferencia" siempre representa "negación de una relación" y "no algo real y positivo"». C.A.R. de Moura, «A crítica humeana da razão», en *Racionalidade e crise. Estudos de história da filosofia moderna e contemporânea,* San Pablo, Curitiba, Discurso Editorial, Editora da UFPR, 2001, p. 132.

58 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 109.

59 Hume considera que las ideas no pueden contradecirse entre sí, excepto en el caso de la existencia o no existencia de un mismo objeto. Cf. D. Hume, *Treatise of human nature*, *op. cit.,* I. i.v, ítem 6.

60 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* pp. 109-110.

61 *Ibid.,* p. 111.

62 *Ibid*. Adviértase que, para Gerard, ese principio es más simple que el de la causa y el efecto. Pero la contrariedad puede componer una relación causal.

63 *Ibid.,* pp. 111-116. Gerard se detiene en la explicación de la contrariedad, exhibiendo numerosos ejemplos, algunos tomados de textos de Shakespeare.

64 *Ibid.,* p. 116.

65 *Ibid.,* p. 118.

66 *Ibid*.

67 *Ibid.,* p. 119.

68 *Ibid.,* p. 120.

69 Lisa Broussois considera que «para alguien que cree, el sentido de la belleza puede ser comprendido como un medio para acceder a la sabiduría y a la inteligencia divinas, el todo manifestándose a través de la consideración del designio. Una vez admitido el designio, ya no se duda del fundamento de la existencia de un sentido de la belleza y de un sentido moral, y el argumento del designio confirma la coherencia del sistema filosófico de Hutcheson» (L. Broussois, «Francis Hutcheson, da beleza à perspectiva do desígnio», en *Revista Discurso* 44, 2014, pp. 123-124). Era sabido que Hume se oponía explícitamente al concepto de causa final. Cf. D. Hume, *Treatise of human nature, op. cit.,* p. 171.

70 A. Gerard, *Essay on genius, op. cit.,* p. 122.

71 *Ibid*.

72 *Ibid*.

73 *Ibid.,* p. 123.

7. Dos glosas sobre Alexander Gottlieb Baumgarten dentro de la historia del concepto de genio en el siglo XVIII

Julio del Valle (PUCP)

Este capítulo traza la historia de un concepto filosófico. Alexander Baumgarten acuñó por primera vez el término «estética» en sus *Meditaciones filosóficas en torno al poema* (1735).[1] Con él nace la estética como disciplina filosófica, pero la historia del concepto de «genio», tan significativamente presente en la discusión estética del siglo XVIII, tiene otros orígenes, bebe de otras fuentes y en ellas apenas se encuentra el nombre de Alexander Baumgarten. Esta es la primera glosa, muy corta. Propongo rastrear la historia del concepto de «genio» hasta encontrarnos con la manera en que nuestro autor entiende el concepto e identificar, desde allí, el lugar que le da en su *Aesthetica*.[2] Esta será la segunda glosa, más extensa.

El punto de partida: un importante crítico literario y académico alemán del siglo XVIII se hizo la siguiente pregunta en 1760: «¿Qué clase de sujeto es este extranjero, al que se llama simplemente "espíritu" *(Geist)* e "ingenio" *(Witz)* en alemán?».[3] Que este «sujeto» no pueda ser llamado simplemente *Geist* o *Witz,*[4] puede ser explicado desde una perspectiva histórica, que es la que daremos a continuación. Que entendamos por qué dentro de la pregunta hay un cierto tono de disgusto exige de nuestra parte una comprensión histórica más amplia.[5] La irrupción del concepto de genio en el siglo XVIII es un asunto cultural, social e intelectual de primera importancia. Veamos.

Genius, ingenium y genio

El origen de la palabra «genio» va más allá del uso del vocablo francés *(génie)*[6] y hunde sus raíces en dos palabras latinas: *genius* e *ingenium*. Ambas palabras tienen en común la raíz «gen», que recoge el sentido del griego *gignomai:* devenir, crear, hacer nacer. En ambas palabras hay, pues, una profunda relación con fuerzas, potencias, capacidades en íntima relación con *poiesis* (producir, crear, hacer). El problema es que la relación con el elemento creador no se da de la misma manera. *Genius* se refiere a disposiciones espirituales (especialmente demonológicas y pneumatológicas); *ingenium* se refiere, más bien, a una dimensión psicológica, caracterológica o natural. La primera de ellas trae consigo la relación con el entusiasmo (lo que implica un cierto carácter secreto, inexplicable, intransferible y religioso); la segunda de ellas se relaciona con el talento, ya sea natural o adquirido, y puede estar relacionada, como bien señala Gottsched, con lo que en alemán se

llama *Witz* o *Geist*.[7]

Pero el terreno de discusión léxica acerca del *ingenium* y el *genius* es aún más complejo y sugerente. Mientras g*enius* mantiene siempre aquel sentido secreto, oracular y religioso que se le suele atribuir (aunque pueda ser utilizado también de forma irónica por Platón o tener connotaciones negativas, debido a su origen demonológico),[8] con el tiempo *ingenium* adquiere diversos matices. La relación con *gignomai* y con *gignere* le da un cierto sentido original, natural, pero también noble. Tal relación adquiere carácter social con el adjetivo *ingenuus* (libre, noble) y con el sustantivo *ingenuitas* (que apela al nacimiento libre de los ciudadanos romanos con pleno derecho). Además, la palabra *genuinus* expresa la representación de lo natural, en el sentido de lo propio y original, lo no falsificable. No es, por tanto, el puro carácter ni el puro talento. Es también algo que viene con el nacimiento y se relaciona con una natural nobleza.

Así, pese a la raíz común de ambas palabras y su común relación con el esfuerzo y el talento creador, hay en la relación entre ambas palabras, sin embargo, una tensión que se va a expresar en el uso del término *génie* a partir del siglo XVII. Esta tensión se expresa de la siguiente manera. Ambas palabras expresan el vínculo con la fuerza y el talento creativo, pero este talento puede ser entendido en diversos sentidos: puede ser considerado como algo propio sobre el cual basta tener la personalidad y el carácter adecuado para conducirlo o puede ser considerado como un don externo sobre el cual uno tiene poco control. Puede ser considerado un talento original, pero aquí original puede indicar tanto el vínculo con la tradición, que se hereda, como el recurso a lo propiamente personal. Puede ser considerado natural, pero natural puede ser entendido como algo racional y ordenado o como una mera fuerza creadora. Finalmente, su raíz religiosa y el acento que pone en la presencia de fuerzas extrahumanas, puede ser considerado un favor o un descontrol; una gracia o un furor.[9] Esta polivalencia semántica hará posible que *génie* pueda ser utilizada en contextos radicalmente distintos y para subrayar tanto una posición como su contraria, como se verá claramente en el siglo XVIII.

Este sentido polivalente y la posibilidad de que la palabra pueda ser empleada en múltiples contextos se muestra en la transformación que sufre la palabra *ingenium*.[10] Junto con la capacidad técnica del *ingeniarius* (italiano: *ingegnere;* francés: *ingénieur;* inglés: *engineer;* español: *ingeniero*), aparece, por ejemplo, el significado de la treta astuta (italiano: *inganno;* español: *engaño*). No es suficiente, pues, el talento, sea cual sea el origen que tenga, para que la acción sea noble: la fuerza creativa no se evalúa de manera puramente positiva.

El aspecto semántico detrás de las dos palabras, como podemos ver, es sugerente y revelador, pero lo que nos interesa es examinar la relación que adquiere el término en relación con la creación intelectual y creativa. Desde un comienzo, tal relación se encuentra ligada preeminentemente con su aspecto demonológico, que no implica, como quisiera Platón, un aspecto completamente irracional.

Desde la Antigüedad, al artista o al poeta, al buen poeta, se le atribuye un don creativo especial que proviene de una fuente misteriosa, suprahumana, ya sea de las musas o de Dios. Se la ha llamado inspiración o entusiasmo,[11] y los pasajes cruciales para el examen filosófico de aquello que se experimenta como una fuerza o potencia creativa se encuentran en los diálogos platónicos, en *Ion*[12] y en *Fedro*[13] especialmente. La descripción platónica de la creación artística ha tenido gran influencia en la concepción occidental del arte. La transmisión neoplatónica determinó el concepto de entusiasmo hasta el Renacimiento, y el comentario de Ficino al *Simposio* platónico fue, entre todos, el más importante para esta

época y para la siguiente.[14] Tuvo un efecto duradero en las obras de Vasari[15] y Bellori,[16] que marcaron la concepción artística de una época (a través de las Academias de artes), y en la escuela de Cambridge de los siglos XVII y XVIII.[17] Lo principal en el tránsito del concepto, desde Platón hasta la escuela de Cambridge, es que ya no se trataba de una dudosa —por irónica— inspiración divina, como era el caso de Platón, sino de una verdadera efusión divina, teniendo como referente al Dios cristiano concebido como verdadero Dios.[18]

¿Cómo pasa a relacionarse el concepto de entusiasmo (y con él el sentido de *genius)* con el sentido de *ingenium?* El primer paso se da cuando la inspiración creadora se hace propia y deja de ser atribuida a una entidad externa. Este primer paso donde el artista se descubre como creador y deja de considerarse un mero intérprete se da en el francés, cuando Rabelais introduce el término *génie* y lo entiende como una introyección del *genius*. Significa esto que la inspiración, esa chispa espiritual, no se considera un poder externo, sino que se identifica con una manifestación de la capacidad inventiva del ingenio o talento humano.[19]

Identificar la imaginación creadora como una capacidad inventiva personal elimina la mediación divina y hace del genio algo humano, aunque no desaparece la tensión entre su aspecto secreto, exclusivo, original o irracional y su aspecto técnico, claro, comunicable y racional. Para separar entre ambos, los franceses van a utilizar dos palabras: *génie* y *esprit,*[20] y según sea el criterio intelectual dominante van a privilegiar una o la otra para referirse a la capacidad creativa humana, especialmente la artística. *Génie* se relacionará con la concepción de la fuente original, divina o naturalmente humana, de la inspiración, y *esprit* se relacionará con las tradicionales bondades técnicas y racionales del *ingenium*.

Cruzando el canal de la Mancha (o *canal inglés*), mientras el mundo anglosajón aún estuvo influenciado por los criterios racionalistas del clasicismo, la diferencia entre *génie* y *esprit* se mantuvo a través del uso de los términos *genius* y *bel esprit*. *Bel esprit* refería el modelo instaurado por el cortesano francés. La importancia del *bel esprit* se mantuvo en tanto en cuanto permaneció la influencia del gusto francés. Una vez esta empezó a decaer, decayó también su uso y en contraposición empezó a ser tomada en cuenta la capacidad de lo que se llama *natural genius,* expresión en la que ya están fusionadas tanto la acepción francesa como la identificación con cierto aliento divino (Shaftesbury).[21] El modelo para tal *natural genius* no lo buscarán en la corte, sino en lo «la naturaleza libre» (por la que entendían no ciertamente una naturaleza dejada a su plena libertad, sino la cultivada y abierta naturaleza que se expresa en el jardín inglés en oposición al jardín francés, definido en su diseño geométrico y por tanto de carácter cerrado). Como consecuencia de la nueva influencia del concepto de *genius* se introduce en el mundo anglosajón una palabra para referirse al *esprit* sin hacer constar sin embargo su influencia francesa; tal palabra será *wit*. Por *wit* se entenderá el ingenio de espíritu del hombre cultivado. Esta encontrará en el alemán su plena correspondencia en *Witz*.

Con lo que tenemos ya explicado obtenemos la primera correlación semántica de las palabras que nos interesan en este texto. Por un lado tenemos *esprit*, *Witz* y *wit;* por otro, *genius* y *génie*. Cuando Johann Gottsched se opone al empleo de *génie*, a lo que se opone es al sentido que la palabra lleva consigo. Para él, lo correcto y suficiente para la creación artística es la calculada capacidad combinatoria que se encuentra en el sentido de «Witz» y con esta palabra asocia además el sentido de «Geist»;[22] con ello, además, suscribe su filiación clásica francesa y su rechazo a la influencia anglosajona («ese extranjero»).

Sin embargo, pese a Gottsched, los ingleses encontraron un eco particularmente vivo en el suelo alemán, porque impulsaron una nueva sensibilidad frente al dominio artístico del

clasicismo francés.[23] Se trataba entonces de una amplia reacción contra el rigorismo del gusto académico, representado todavía en la segunda mitad del siglo XVIII, modélicamente, por la Hohe Karlsschule[24] alemana de Stuttgart.

La consecuencia de esta tendencia emancipadora fue una rebelión contra las normas (las reglas de composición preeminentemente) en favor de la experiencia individual y la búsqueda de la independencia y el pensamiento libre (poético). Esta línea de desarrollo de la estética y las teorías artísticas irrumpe con mayor radicalidad en la *Aesthetica in nuce* de Hamann[25] y en el *Sturm und Drang*. El individuo, emancipado de todas las ataduras, celebró su nueva autoexpresión como genio en la libertad creativamente entendida de todas las reglas y normas de escuela —donde las reglas significaban la orientación básica del clasicismo en cuanto a la poesía y las normas significaban las leyes de la mente—. Lo que se entiende y se celebra como genio es, ante todo, la autonomía, la creatividad original, libre y audaz; y las palabras más populares para designarla eran «tormenta» *(Sturm)* y «torrente» *(Strom);* su héroe, paradigmáticamente, era Prometeo.

Esta voluntad prometeica no pudo ser contenida por Gottsched, lo sabemos, pero cometeríamos un error si creyéramos que es la única manera de entender el sentido de genio en suelo alemán. Su uso fue tan extendido y la cantidad de escritos que se publicaron en referencia al genio fue tan grande que incluso fue llamada la «fiebre de nuestros días».[26]

En un esfuerzo de síntesis, las cinco versiones de esta palabra que tuvieron resonancia en Alemania en el siglo XVIII son las siguientes: 1) el genio podría entenderse como una voz divina interior que nos revela cosas secretas, como ocurrió en la Antigüedad y luego en parte hasta Shaftesbury y más tarde, mediado por Vasari, en Wackenroder y Tieck;[27] 2) como un cierto *je ne sais quoi* (lo inaprensible en absoluto), según Bouhours[28] y la estética de la *delicatessen;* 3) como la facultad perceptiva, ingeniosa y en absoluto irracional, de descubrir semejanzas y afinidades, como se encuentra en Batteux y Gottsched; 4) como un talento innato, original (y en este sentido natural), que también se encuentra en parte desde Shaftesbury, fue formulado por Addison y Young, y tiene un impacto importante en Kant a través de Alexander Gerard[29] y 5) como la expresión de la mencionada tendencia a la emancipación de todas las normas fijas, que alcanzó su clímax en el *Sturm und Drang*.[30]

Estas diferentes interpretaciones se superponen en suelo alemán; producen «una caprichosa confusión», como la llamó Grimm.[31] Sin embargo, todas, excepto la determinación de Batteaux,[32] contienen más o menos una oposición al seguimiento «escolar» de las reglas como característica del arte. En ellas, en estas cuatro restantes, subyace algo inexplicable, ya sea algo divino, algo innato, algo indeterminado o algo original y natural. De estas cuatro, la que mayor prevalencia ha tenido en la consideración de los artistas y teóricos del genio es la última.

La formulación central del concepto prometeico de genio en el *Sturm und Drang* se remonta a Johann Caspar Lavater: «Donde hay un efecto, un poder, un hecho, un pensamiento, un sentimiento, que no puede ser aprendido ni enseñado por los hombres hay genio [...]. Lo no aprendido, lo inaprensible, lo íntimamente peculiar, lo divino es el genio».[33] Los mayores modelos artísticos de este período se encuentran en los poemas de Goethe del *Wanderers Sturmlied* [*Canción de tormenta del caminante*, 1772], en el *Mahomets Gesang* [*Canto de Mahoma*, 1772/1773] y en el *Himno a Prometeo* [1772-1774][34]. La figura de Prometeo, como ya se ha mencionado, es de especial importancia en este contexto. Es el símbolo de una confianza en uno mismo que se produce con la rebelde apelación a la propia productividad, que lleva a una autonomía radical, tal como lo muestra la cita de Lavater. Esta autonomía de la autoconciencia artística conduce, al mismo tiempo,

como una dorada cadena homérica, a la individualidad radical del genio original, que se presenta así, ante los demás, como un segundo Dios.

Tal comparación nos es conocida desde Shaftesbury,[35] pero en el *Sturm und Drang* adquiere una dimensión mayor. En Shaftesbury, el artista se compara con Dios para recibir reconocimiento como creador. En el *Sturm und Drang* la comparación con Dios hace innecesario a este último. Esto se ve claramente en el *Himno a Prometeo:* «¿Honrarte? Para qué / [...]. Aquí me tienes, formando hombres / Según mi propia imagen / Una generación semejante a mí / Para sufrir, para llorar / Para gozar y alegrarse / Y no para respetarte / ¡Como yo!» (vv. 36, 56-57).[36] El poeta o el creador ya no necesita a Dios; también forma a las personas a su imagen y semejanza.

La cita de Lavater nos muestra, sin embargo, que el talento creativo del artista, este nuevo y soberano dios, es de una individualidad inexpugnable e intransferible. No puede ser tomado ni puede ser obsequiado. De esa manera alcanza el concepto de genio su expresión más radical y, una vez más, nos muestra su ambigüedad semántica. Como expresión de la libertad humana el concepto de genio es un motivo central del despertar de la autoconciencia del ser humano en la Ilustración. Sin embargo, al mismo tiempo, la idea de genio se opone polémicamente a la Ilustración en la medida en que hace hincapié en la subjetividad radical, que conduce al aislamiento y, también, al desgarramiento del individuo creador.

Ahora bien, con la radicalización de la confianza en uno mismo en la persona del artista creador, el concepto de genio del *Sturm und Drang* violenta con ello uno de los principios que estuvieron en la base del nacimiento de la estética baumgartiana, a saber, la esperanza de reconciliación entre el sujeto y el mundo. El acento en el individuo creador hace oídos sordos de cualquier otra cosa que no sea su imaginación creadora. La comunicabilidad de lo que en Baumgarten se llamaban «verdades estéticas» y en Kant se llamarán «ideas estéticas» pasa a segundo plano y se subraya la figura del exaltado y entusiasta artista-vidente (traten de escuchar el tono en esta siguiente cita de Lavater):

> ¡Genios, luces del mundo! ¡Sal de la tierra! ¡Substancia en la gramática de la humanidad! Imágenes de la Divinidad, del orden, la belleza y los poderes creativos invisibles. ¡Tesoros de su edad! ¡Estrellas en la oscuridad, que iluminan y brillan a través de su ser, tanto como la oscuridad absorbe! ¡Dioses de los hombres! ¡Creadores! ¡Destructor! ¡Revelador de los misterios de Dios y del hombre! Intérprete de la naturaleza ¡Hablador de cosas indecibles! ¡Profetas! ¡Sacerdotes! ¡Reyes del mundo![37]

No sorprende, pues, que contra esta entusiasta mistificación del talento creador, o, mejor dicho, de la imaginación productiva, se hayan levantado inmediatamente voces críticas. Una de ellas y la más conocida será Kant, quien responderá a los teóricos del *Sturm und Drang* con el sentido que le otorga al genio en la *Crítica de la Facultad de Juzgar.*[38] Baumgarten no llegó a presenciar esta eclosión prometeica.

Ein schöner Geist müsse Feuer haben[39]

«Un espíritu bello debe tener fuego», recoge el §33 de las *Lecciones sobre Estética* de Alexander Baumgarten; luego se lee que también debe poseer una buena provisión de pensamientos, enmarcados estos en una viva memoria y que esta unión de pensamiento y memoria constituye lo que se entiende por imaginación. Refiere que esta es la herencia de

los antiguos, pero seguidamente acentúa dos características: «nosotros» distinguimos más claramente entre memoria e imaginación y privilegiamos el orden y la secuencia, pues quien lo olvida «deja de escribir y pensar bellamente». Concentrémonos en este «nosotros», en el estrecho vínculo que mantiene con la tradición retórica y poetológica y en la condición que recae en la atención al orden y la secuencia como fundamento de la escritura y del pensamiento bello.

Baumgarten se refiere al talento natural que constituye el genio principalmente en la *Aesthetica*[40] y en las *Lecciones sobre Estética* impartidas durante el semestre de verano o de invierno de 1750/1751.[41] La palabra *génie* no aparece, por razones obvias, en la *Aesthetica* (está escrita en latín), pero se manifiesta, principalmente, a través de la consideración de la *Aesthetica naturalis* en los parágrafos 2 y 3 de los prolegómenos al texto y complementariamente en los parágrafos 28ss, que constituyen una consideración más sistemática de esta estética natural y en los parágrafos dedicados al entusiasmo estético.[42]

Se define la Estética como una ciencia de la cognición sensible.[43] Lo que parece una definición clara y distinta se complementa de un paréntesis que convierte la definición en clara y confusa,[44] es decir, clara y extensa, compleja, no distinta. El paréntesis, justo después de la palabra *Aesthetica,* añade: teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bello y arte del análogo de la razón. Tenemos, pues, lo que entraña la palabra y lo que la convierte en ciencia. Ambas características conviven, de manera ambigua y brillantemente confusa, aglomerada, asociadamente hilvanada. Para lo que nos concierne en este texto, nos debemos concentrar en que estamos ante el proyecto de una nueva ciencia y ante un arte, preñado de saber clásico, que tiene como finalidad generar pensamientos bellos.

Los dos parágrafos siguientes presentan la división de esta nueva ciencia en una *Aesthetica naturalis* y una *Aesthetica artificialis*.[45] Las consideraciones vinculadas con la investigación del concepto de genio se encuentran referidas a esta división, especialmente con la naturaleza y relevancia de una estética natural para generar pensamientos bellos. Un pensamiento es bello cuando ilumina una comprensión desde la sensibilidad, tal como sucede en las artes y en el brillo que desprende una buena metáfora.

Recogiendo las consideraciones de las líneas precedentes dedicadas a la historia del concepto de genio, y de manera coherente con el sentido de la estética baumgartiana como una disciplina que aspira a complementar felizmente las facultades humanas (de manera precisa, a complementar la capacidad de discernimiento lógico analítico en el ser humano con una sensibilidad reflexiva asociativa), no hay en Baumgarten asomo, ni voluntad de ruptura con la tradición en su manejo del talento natural estético. Lo que encontramos, más bien, es un sentido clásico de orden, armonía y equilibrio en la concepción y explicación de lo que constituye un alma capaz de generar pensamientos bellos.[46] Ahora bien, no desconoce nuestro autor la importancia del *ingenium;* reconoce que es algo natural, que se debe tener y que no se adquiere por enseñanza o instrucción, pero lo que le interesa es lo que se puede generar con ello como parte de una comprensión más integral del conocimiento y la comprensión humana, como parte de su proyecto de constituir un ser humano completo e integral (el *felix aesthe-ticus*).[47]

Veamos cómo se da esta articulación y complementariedad entre el talento natural y el ordenamiento (es decir, las reglas de composición), entre lo que recoge de la tradición y lo que requiere esta nueva ciencia (la generación de bellos pensamientos).

La estética natural es la condición innata de las facultades cognoscitivas inferiores y constituye el fundamento o la materia para la generación de pensamientos bellos; para que

ello se produzca requiere de la estética artificial,[48] la cual identifica y aclara las reglas mediante las cuales este talento natural puede ser conducido hasta la articulación de tales pensamientos: «Al igual que la lógica artificial se relaciona con la natural, la estética artificial se relaciona con la natural. Se podría llamar a esta última mucho más convenientemente la madre del ingenio, en lugar de estética natural».[49] La madre del ingenio. La imagen no solo es clara, sino que revela una adecuada atención a la diferencia entre *génie* y *witz* (lo que Gottsched, cercano a Baumgarten, ni alcanzaba ni quería distinguir): el talento natural es el terreno fértil desde el que nace el ingenio, pero la secuencia no está libre de tensiones. La historia misma del concepto de genio, como vimos en el apartado anterior (y en la nota 29), es la historia de esta misma tensión.

En Baumgarten esta tensión se manifiesta de la siguiente manera: Ein schöner *Geist muss scharfe Sinne haben;*[50] agrega inmediatamente: un espíritu bello requiere, además, de agudos sentidos, suscitar una viva y clara sensibilidad, como en Homero y Milton; se requiere un sentimiento especial y robusto, además de un consciente sentido interno, la medida adecuada, pues si no se pierde esta fuerza original en una pura mecánica natural. La tensión en Baumgarten se revela, más bien, como un contrapunto. Dice: «Quien es solo oído y solo ojo nunca podrá convertirse en un espíritu bello».[51] La apuesta es, por tanto, clara: equilibrio y armonía entre la condición natural y aquello que la conduce, pule, forma, educa para conseguir bellos pensamientos; recuerda y concuerda bien con la prescripción del manejo del discurso sublime en la retórica clásica; según el tratado acerca de lo sublime, de autor desconocido, pero traducido y con un enorme impacto en el siglo XVIII, a partir de la traducción de Boileau.[52]

Equilibrio y complementariedad: «El espíritu bello debe tener una buena disposición natural hacia el buen gusto».[53] En este contrapunto tenemos dos ejes de atención que requieren una fina consideración: el objetivo de proponer una nueva ciencia y la manera en que esta nueva ciencia es capaz de apoyar la generación de bellos pensamientos. En la estela de Wolff,[54] y tras tomar como modelo la interacción entre la lógica natural y la lógica artificial, es a través de la estética artificial como la Estética, como disciplina, puede convertirse en ciencia; ella es la que se encarga de identificar desde el terreno confuso del talento natural las reglas para el bello pensamiento y de estimular con ellas la generación de bellos pensamientos; y es la ciencia estética la que permite elevar el valor de las bellas artes y las bellas ciencias de la tradición clásica: poética, retórica, pintura y escultura entre las principales. Eleva el valor de ellas, pues las provee de reglas necesarias y precisas para sus creaciones, en lugar de reglas arbitrarias y casuales o sometidas a una pura mecánica de fuerzas ciegas.

Desde esta dimensión del objetivo de la ciencia emergente se puede pensar que el arte viene en ayuda de la naturaleza y adquiere, por tanto, preeminencia. Sin embargo, subrayar la importancia de esta configuración «artística» de la naturaleza es un lado de la moneda; es, ciertamente, el sello que imprime la ciencia para cumplir el objetivo de educar la sensibilidad del ser humano y complementar con ello su dimensión lógica. Es, también, el sello que, en particular, quiere subrayar Meier[55] —probablemente, el divulgador más influyente que llegó a tener la estética baumgartiana (y, probablemente, también, la fuente de algunos de los estereotipos más recurrentes asociados con el lado escolástico y académico de la propuesta baumgartiana).

Sin embargo, en Baumgarten la moneda cae de manera alterna por los dos lados, y de la misma manera que su filosofía no subordina el conocimiento desde la sensibilidad al conocimiento lógico, sino que identifica y realza lo propio de cada uno de estos dos

ámbitos de comprensión humana, también se encarga de precisar la complementariedad entre la dimensión natural y artificial de la Estética. Nos dice: «sabemos que una buena cabeza sin todas las reglas y reglas sin una naturalmente buena cabeza no pueden hacer nada por separado, pero juntas lo vencen todo».[56]

Hay, pues, ciertamente, un contrapunto, una mutua necesidad entre el talento natural y el arte de la composición racional. El primero es innato, no se adquiere por aprendizaje, y sin él no es posible avanzar un solo paso hacia la generación de bellos pensamientos; pero solo con este talento natural no se alcanza a componer bellos pensamientos. En su postura, coherentemente, se privilegia la complementariedad y ninguna de ellas es suficiente por sí misma, aunque sabe y se da cuenta de que hay algunos genios, muy pocos en verdad, que no necesitan reglas, que tienen un talento natural tan bien dispuesto, agraciado en tal grado, que son capaces de crear sin escuela y de convertirse en reglas para otros:

> Se dice que hay cabezas divinas que pueden prescindir de todas las reglas y que se convierten en sus propios modelos; y de esto se concluye muy erróneamente que todas las reglas de belleza o estéticas son fácilmente prescindibles. Si también es cierto que existen tales mentes que tienen el más alto grado de disposición natural, entonces fíjate en lo raras que son y cómo aparece una sola cada siglo en toda la tierra.[57]

Es cierto; tales cabezas existen (un Rafael, por ejemplo, indiscutiblemente; un Shakespeare o un Mozart, más cercanamente; un Milton, de manera más sublime). Cabezas divinas que no requieren modelos ni reglas, sino que instauran los suyos. Pero para ellos, sin embargo, para estas divinas cabezas, Baumgarten no ha escrito la *Aesthetica,* pues no la necesitan. La *Estética* de Baumgarten no es solo un proyecto académico, sino también pedagógico.

---

1 A.G. Baumgarten, *Meditaciones filosóficas en torno al poema*, Santiago de Chile, Orjikh Editores, 2014. Cf. también «Reflexiones filosóficas en torno al poema (1735)», en VV.AA., *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo. A.G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J.J. Winckelmann, J.G. Hamann,* Barcelona, Alba, 1999.

2 A.G. Baumgarten, *Ästhetik,* Hamburgo, Meiner, 2007. Hay una traducción al castellano de los prolegómenos a cargo de Ricardo Ibarlucía: A.G. Baumgarten, *Estética, Prolegómenos*, Buenos Aires, UBA, 1999.

3 El referido crítico literario es Johann Christoph Gottsched. La expresión se encuentra en su periódico *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit,* Leipzig 1760 (citado en J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der neuen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945,* 2 vols., Darmstadt, 1988, p. 31.) Las traducciones son mías.

4 Para Gottsched, *Génie* no es más que la palabra francesa para referirse a *Witz* o a *Geist*. De esta manera revela su inclinación por el uso neoclásico del término, a la manera de Batteaux. *Génie*, lo mismo que *Witz* (que va a mantener ese sentido) no es otra cosa que la habilidad para asociar elementos distintos en una nueva unidad representativa, a saber, ingenio en la habilidad para forjar metáforas, por ejemplo.

5 La expansión del uso del concepto de genio en el siglo XVIII no solo está ligado a su uso artístico como talento asociativo, sino que tiene que ver esencialmente con el ansia de renovación que experimenta este siglo en todos sus niveles. De allí la fuerza representativa que lleva el concepto. La idea de originalidad, de novedad, de creación, adquiere vigor en la medida en que se busca cambiar un estado de cosas que se percibe caduco, tanto a nivel intelectual, como cultural, político y social.

6 Al respecto, véase el capítulo de Nicolás Olszevicki de este libro.

7 Este origen también explica la pregunta de Gottsched planteada anteriormente. En la primera mitad del siglo XVIII *ingenium, esprit* e *ingenio* se utilizaban como sinónimos. Cf. G. Tonelli, «Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)», *Journal of the History of Philosophy* 4 (1966), parte II, pp. 217ss. Respecto de las investigaciones que se han realizado en torno al desarrollo de la palabra «genio» recomendamos a R. Hildebrand, «Genie», en *Deutsches Wörterbuch,* J. y W. Grimm (eds.), ampliado por R. Hildebrandt y H. Wunder, Leipzig, 1897, pp. 3396-3450; E. Ortland, «Genie», en *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden,* K. Barck (ed.), Stuttgart-Weimar, 2001, pp. 661-708; J. Ritter, «Genie», en J. Ritter (ed.), *Histörisches Wörterbuch der Philosophie,* t. 3, Darmstadt, 1974, pp. 279-309; H. Kunckel, *Der römische Genius*, Heidelberg, 1974; F.J.

Meissner, *Wortgeschichtliche Untersuchungen im Umkreis von französisch Enthousiasme und Genie,* Genf, 1979; W. Schmidt-Dengler, *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit,* Múnich, 1978; E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus,* Tubinga, 1926; H. Sommer, *Génie. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Auklärung,* Marburgo, 1943; P. Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand,* París, 1952; P. Murray (ed.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford-Nueva York, 1989; H. Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England,* Halle, 1927; J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945,* Darmstadt, 1985.

8 Cf. J. del Valle, «La inspiración del poeta y la ficción platónica», *Areté, Revista de filosofía* 15/1 (2003), pp. 83-116.

9 El furor creativo adquiere un carácter positivamente creador en el Romanticismo, pero no debemos perder de vista que el siglo XVIII hereda una situación política, social, cultural y militar muy compleja después de la guerra de los 30 años. Lo que tal contienda reveló, con el nivel de matanza que adquirió, es que el ciego entusiasmo, el furor religioso, es una pasión innoble que siempre debe buscar ser esclarecida y conducida para el mejor bien de la humanidad. Tal esclarecimiento está en la raíz del proyecto ilustrado en cualquiera de sus variantes europeas. En el siglo XVIII, pues, el furor no es visto necesariamente como positivo y es muy común la advertencia ante las diversas formas de entusiasmo religioso.

10 Cf. C. Dufresne, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis,* t. 4, Niart 1885, p. 360 (citado por E. Ortland, «Genie», en *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, op. cit.,* p. 604).

11 Ενθουσιασμός (o) *(enthousiasmós): éntheos* = llevar al dios en uno.

12 Platón, *Ion*, t. I, 533d-535a, Madrid, Gredos, 1993.

13 Platón, *Fedro*, t. III, 243e ss, Madrid, Gredos, 1992.

14 M. Ficinus, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl,* Hamburgo, Felix Meiner, 1994.

15 G. Vasari, *Das Leben von Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti,* Stuttgart, Reklam, 2000.

16 G.P. Bellori, *Die Idee des Künstlers,* Berlín, Berthold, 1939.

17 Cf. al respecto el concepto de «entusiasmo» de Anthony Ashley Cooper en A. Shaftesbury, *Ein Brief über den Enthusiasmus,* Hamburgo, Meiner, 1980.

18 «Cuán generosa y amorosamente el cielo concede a veces a un solo hombre las infinitas riquezas de sus tesoros, toda la gracia y los raros dones que, de otro modo, tiende a distribuir entre muchos a lo largo de mucho tiempo, se ve claramente en Rafael Sanzio de Urbino, que es tan espléndido como agraciado» (G. Vasari, *Das Leben von Leonardo da Vinci, op. cit.,* pp. 39ss.) En este sentido, el pintor perfecto representa la perfección de la pintura, que Vasari identifica con el equilibrio entre expresión, color, líneas y proporciones. A diferencia de Rafael, un siglo más tarde Caravaggio aparece, en comparación con la descripción de Vasari, como un talento malogrado (Cf. G.P. Bellori*, Die Idee des Künstlers, op. cit*.), dado que tiró todas estas reglas por la borda: pintaba directamente sobre el lienzo, sin ningún dibujo preparatorio, ningún diseño. Para el gusto clásico era demasiado naturalista. Más tarde, sin embargo, será llamado un talento original. Cf. al respecto E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* Madrid, Cátedra, 1998.

19 La explicación del proceso que ofrece Ortland es bastante clara. Cf. E. Ortland, «Genie», *op. cit.,* pp. 664-665. También K. Frieden, *Genius and Monologue,* Nueva York, Cornell University Press, 1985, pp. 79-83.

20 Posteriormente, una vez que *esprit* adquirió un sentido muy ligado al gusto cortesano y *génie* adquirió la preeminencia en relación con la invención artística, la preocupación consistirá en reducir la carga irracional o inexplicable que trae consigo el concepto de *génie*. Véase al respecto la polémica entre Batteux y Trublet sobre el sentido de genio en Francia hacia mediados del siglo XVIII (N.C. Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de moral,* París, 1735; C. Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature [1747-1748]*, t. I, París, 1753).

21 Cf. J. Addison, *The Spectator* 160 (3.9.1711).

22 El término *ingenium* no le era desconocido a la escuela wolffiana. La traducción alemana la encuentran en *Witz*. Para Wolff, *Witz* es la facilidad para percibir similitudes entre cosas diferentes; la capacidad mental contrapuesta de *acumen* (agudeza o facultad de juzgar). Cf. al respecto A. Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhundert bis zur «Kritik der Urteilskraft»*, 1923, Tubinga, Nachdr, 1967, pp. 146-147.

23 No solo en el sentido de una nueva estética, sino también en el arte mismo. Esto hizo que la influencia de Shakespeare (que fue celebrado con furia como un genio) tuviera una importancia especial. Era el gran genio: «Shakespeare se une al espíritu del mundo; impregna el mundo como este; nada se le oculta» (J.W. von Goethe, «Shakespeare und kein Ende!», en H. Steinhagen (ed.), *Schriften zur Kunst und Literatur,* Stuttgart, 1999, p. 279.

24 Fundado en 1761, según el modelo de la Académie royale de Peinture et de Sculpture como Académie des arts, el instituto fundado por el Gran Duque Carl Eugen von Württemberg se convirtió en «Academia Militar» en 1773. En aquella época se enseñaba derecho, ciencias militares, silvicultura, horticultura, bellas artes, música y ballet. No fue hasta 1782 cuando la Academia se convirtió en la «Hohe Karlsschule» o Academia Carolina y, por

tanto, en una universidad con las disciplinas correspondientes: derecho, medicina, ciencias militares, economía, filosofía y bellas artes. A pesar de esta evolución, el Instituto conservó su rigor militar (levantarse al amanecer, no salir, castigos, etc.). Bajo la influencia de la Revolución francesa, varios estudiantes, entre ellos Friedrich Schiller o el pintor Joseph Anton Koch, se rebelan y huyen. Sobre la Hohe Karlsschule, véase el catálogo de la exposición W. Fleischhauer, Hohe Karlsschule. Ausstellung des württembergischen Landesmuseums im Museum der bildenden Künste, Stuttgart, 1959.

25 J.G. Hamann, «Aesthetica in nuce», en *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo. A. G. Baumgarten, M. Mendelssohn, J. J. Winckelmann, J. G. Hamann*, *op. cit.*

26 G. y H. von Werthern, *Über das Genie. Als eine Seuche unserer Tage,* 1786.

27 Cf. W.H. Wackenroder y L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders,* Stuttgart, Reclam, 1994.

28 Cf. D. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène,* París, 1671.

29 Aunque en el caso inglés la imagen más clara del invento y la claridad genial no se representaba sobre todo en relación con el artista, sino con el científico natural (Newton). Al respecto, cf. P. Fara, «Catch a Falling Apple: Isaac Newton and Myths of Genius», *Endeavour* 23 (1999), H.4, pp. 167-170.

30 Si sumamos a estas versiones más influyentes en Alemania los nombres vinculados a las distintas versiones europeas del genio la lista se hace más profusa. Por ejemplo, como opuesto a la erudición y al aprendizaje (Resewitz, Mendelssohn, Perrault, Pope, Gerard, Dubos, Sulzer); como algo distinto al arte, como fuerza, por ejemplo (Dubos, Sulzer; como fuerza de la naturaleza: Shaftesbury, Gerard, Lavater, Hamann, Herder); como opuesto a la imitación (Addison, Young, Diderot, Sulzer, etc.); como talento natural (Batteaux, Baumgarten, Sulzer), como efusión divina (Shaftesbury, Young, Diderot); en relación con la idea de totalidad (Rengifo, Diderot, Gerard, Sulzer); en relación con la conveniencia (Hume, Gerard, Mendelssohn, Lessing, Sulzer); como proporción y equilibrio (Wolff, Baumgarten, Mendelssohn); de acuerdo con el gusto (Gracián, Batteaux, Mendelssohn, Sulzer, Herder). Una complejidad aún mayor aparece cuando entre aquellos que lo entienden, por ejemplo, como una fuerza natural, no entienden lo mismo por «naturaleza».

31 Cf. J. y W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, diversas ediciones desde 1854, pp. 3396-3450.

32 Dice Batteaux: «Le Génie n'est pas, comme on le croit communément, […] un feu violentqui emporte l'âme et la mêne au hasard. Ce n'est point une source aveugle qui opere machinalement, une source qui jette ses flots et qui les abandonne. C'est une raison active qui s'exerce avec art sur un objet, qui en recherche industrieusement toutes les faces réeles, toutes les possibles, qui en disseque méthodiquement les parties le splus fines, en mesure les rapports les plus éloignez: c'est un instrument éclairé qui fouille, qui creuse, qui perce sourdement. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est» [«El genio no es, como comúnmente se cree, [...] un fuego violento que arrastra el alma y la conduce al azar. No es una fuente ciega que funciona mecánicamente, una fuente que echa sus chorros y los abandona. Es una razón activa que se ejercita con arte sobre un objeto, que busca laboriosamente todas sus caras reales, todas sus posibilidades, que disecciona metódicamente sus partes más finas y mide sus relaciones más remotas: es un instrumento iluminado que busca, excava y perfora sordamente. Su función no es imaginar lo que no puede ser, sino encontrar lo que es»], en *Cours des belles-lettres, ou Principes de la littérature* (1747-1748), t. I, París 1753, pp. 10ss. Citado desde P.E. Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung,* Düsseldorf, 1972, pp. 213ss.

33 J.C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe,* Stuttgart, Reclam, 1984.

34 J.W. Goethe, *Werke,* Hamburgo, Hamburger Ausgabe, 1964, pp. 33-36, 42-44, 46-47.

35 Y antes aún, en el manierismo italiano. El artista lleva el destello de Dios en el alma (una *scintilla de la divinita,* escribe Zuccari en *Idea* I, 7, p. 51); Cf. E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, *op. cit.,* p. 80 y nota 202) y se convierte en administrador de la gracia divina.

36 «Ich dich ehren? Wofür / [...] Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde / Ein Geschlecht, das mir gleich sei / Zu leiden, zu weinen / Zu genießen und zu freuen sich / Und dein nicht zu achten / Wie ich!»

37 «Genieen — Lichter der Welt! Salz der Erde! Substantive in der Grammatik der Menschheit! Ebenbilder der Gottheit — an Ordnung, Schönheit und unsichtbaren Schöpferkräften! Schätze eures Zietalters! Sterne in Dunkeln, die durch ihr Wesen erleuchten und scheinen, so viel es die Finsterniß aufnimmt! Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unsaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt!», en J.K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778), Stuttgart, C. Siegrist, 1884, p. 297.

38 Para Kant, el genio debe subordinarse al gusto, pues solo así se consigue la comunicabilidad que exige una estética racional y que necesita aquella imagen de lo bello que permita el nexo con lo suprasensible y con la moral. Su definición del genio es claramente una respuesta a la radicalización y mistificación de la autonomía creativa que se expresa en el *Sturm und Drang,* y en cuanto tal también es una afirmación de la filosofía frente a las pretensiones cognitivas de la imaginación productiva o poética. Cf. J. del Valle, «Dialéctica del genio y crítica del arte», en *La cuestión de la dialéctica. Homenaje a Rüdiger Bubner*, Barcelona/Lima, Anthropos y PUCP. Pero no

solo eso; también es sugerente considerar qué tanto le debe Kant a Baumgarten, como espero pueda verse en el apartado siguiente.

39 B. Poppe, *Alexander Gottlieb Baumgarten, Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wollfschen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Inagural-Dissertation,* Borna-Leipzig, Robert Noske, 1907, §33, p. 88.

40 A.G. Baumgarten, *Ästhetik, op. cit.*

41 B. Poppe, *Kollegium über die Ästhetik: Kollegnachschrift aus SS 1750 o WS 1750/51, op. cit.*

42 De manera más precisa: los parágrafos relevantes para nuestra indagación son, además, de los tres primeros en los *Prolegómenos*, los parágrafos vinculados con la *Aesthetica naturalis* (28 a 46) y el *Impetus aestheticus* (78 a 95). A estas secciones del texto se le pueden sumar los parágrafos donde aparece alguna consideración del éxtasis (78, 329, 355, 755, 825), del entusiasmo (55, 78, 378, 531), del furor (78, 98, 112, 222, 308ss, 346, 478, 705), la mántica (103, 655). Las referencias al *ingenium* está repartidas a lo largo de todo el texto. Sumada a la *Aesthetica* también contamos con los parágrafos del *Kollegium* sobre estética, especialmente la introducción (1 al 13, el 11 decisivamente), la sección dedicada a la *Estética natural* (28 a 46), el §58, dentro de la sección de *Ejercicios estéticos* y los parágrafos dedicados al *Entusiasmo estético* (78 a 89).

43 § 1: «Aesthetica (theoria liberalium artis, gnoseología inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogon rationis) est scientia cognitionis sensitivae».

44 No dejemos que el sentido usual de «confuso» nos perturbe (o, por lo menos, que no nos perturbe de tal manera que dirijamos con menosprecio la mirada al término empleado por Baumgarten. Aquí, «confuso» solo significa «no-distinto». La distinción viene desde Leibniz: el pensamiento puede ser claro y distinto, pero también claro y confuso. Baumgarten lo toma como característica de las verdades estéticas: son claras y confusas; es decir, claras pero aglomeradas, complejas, asociadas, como la claridad que desprenden las metáforas y símbolos. Cf. J. del Valle, «La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética», en *Areté. Revista de filosofía* 23/2 (2011).

45 La traducción de «artificialis» por «artificial» solo tiene sentido en si se entiende que esta es producto de una técnica o procedimiento inteligente (funciona en el mismo sentido de la diferencia entre una inteligencia natural y una inteligencia artificial). Todos los otros matices de «artificial» le son ajenos (que sea, por ejemplo, «postizo», «falaz», «fingido», «artificioso»).

46 Cf. *supra,* nota 27.

47 Cf. J. del Valle, «El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la *Estética* de Alexander Baumgarten», en *Estudios de filosofía* 38, agosto de 2008, Medellín, Universidad de Antioquia.

48 *Aesthetica* §§ 2 y 28; *Lecciones*, §§ 1 y 2. La distinción entre una estética natural y una artificial va a tener como modelo la distinción wolffiana entre una lógica natural y una artificial. Sin embargo, también hay que observar la diferencia entre Wolff y Baumgarten respecto de la concepción de la Lógica. Para el primero la Lógica es la principal ciencia del conocimiento (superior en términos valorativos), mientras que para Baumgarten es la ciencia del conocimiento distinto (mientras que la Estética es la ciencia del conocimiento confuso). Cf., además, M. Jäger, *Kommentierende Einführung in Baumgartens «Aesthetica». Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland,* Nueva York, Georg Olms, 1980, pp. 43ss.

49 *Lecciones*, §2: «Wie sich die künstliche Logik zur natürlichen verhält, so verhält sich die künstliche Ästhetik zur natürlichen. Man könnte diese letzte weit bequemer den Mutterwitz nennen als die natürliche Ästhetik».

50 «Un espíritu bello requiere agudos sentidos» (*Lecciones*, § 29). Todo este parágrafo es altamente referencial, pues establece las marcas de interpretación que se deben tener en cuenta para entender la naturaleza y el lugar de este talento natural.

51 §29.

52 Me refiero, claramente, al *Tratado de lo sublime* (Pseudo Longino) y a la traducción que de él hace Boileau. Cf. Demetrio, *Sobre el estilo;* «Longino», *Sobre lo sublime,* Madrid, Gredos, 1979.

53 § 35: «Der schöne Geist muss eine gute natürliche Anlage zum guten Geschmack haben».

54 Cf. W. Jäger, *op. cit.,* pp. 50-51; *Lecciones*: §§1-4, 6, 10-13, 22, 24, 45, 48, 49, 51-53, 58, 61-63, 64, 71, 78, 105, 106.

55 G.F. Meier, *Auszug aus den Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften,* Halle, 1757.

56 Lecciones, §11: «Wir wissen aber schön, ein guter Kopf ohne alle Regeln und Regeln ohne einen natürlich guten Kopf können beide einzeln nichts ausrichten, aber verbunden zwingen si alles».

57 Lecciones, § 58: «Man sagt, es gibt göttliche Köpfe, die alle Regeln entbehren können und die sich selbst ihre Muster werden; und daraus folget man nun sehr falsch, dass alle Regeln zum Schönen oder die Ästhetik sehr entbehrlich wären. Gesetz auch, dass es solche Köpfe gebe, die den höchsten Grad der natürlichen Anlage haben, so merke man, wie selten sie sind und ob alle Jahrhunderte auf der ganzen Erde ein einziger zum Vorschein komm».

8. El genio de Kant

Luciana Martínez[1] (UBA)

Podemos identificar al menos tres momentos en la trayectoria intelectual de Immanuel Kant (Königsberg, 1724-1804): el período precrítico (un extenso período que llega hasta la publicación de la *Crítica de la razón pura,* en 1781), el criticismo (1781-1790) y el de madurez. Las obras kantianas que estudiamos usualmente pertenecen al segundo período y contemplan aspectos de filosofía teórica, moral, política y estética.[2] Las tesis comentadas en este capítulo se encuentran desarrolladas en uno de esos textos, la *Crítica del Juicio,* que se publicó por primera vez en 1790.

No es el caso, sin embargo, que esta sea la única fuente kantiana sobre el tema que nos ocupa. Además de la *Crítica del Juicio,* contamos con lo que se conoce como el *corpus* de antropología, que consiste en una serie de anotaciones inéditas del filósofo, es decir, las así llamadas «reflexiones», y las anotaciones que tomaron algunos estudiantes en los cursos de antropología[3] que Kant dictaba en la universidad.[4] Estos elementos, que son el resultado de la intensa actividad docente del filósofo, están incluidos en la edición académica[5] de las obras de Kant y constituyen una fuente valiosa para estudiar la evolución de su pensamiento. Además, disponemos de un manual elaborado para las clases que se titula *Antropología en sentido pragmático* (1798)*,* cuya lectura es amena e interesante y arroja un panorama sobre las visiones que el filósofo tenía de cuestiones empíricas, en general excluidas de su sistema filosófico. También podemos hallar un pasaje sobre el genio en un texto previo a la *Crítica del Juicio* que se titula «Qué significa orientarse en el pensamiento», publicado en 1786.

Nuestro comentario de la visión que Kant tenía acerca del genio se centra en las explicaciones que se desarrollan en la *Crítica del Juicio*. En este texto, el genio se presenta como un don de la naturaleza que no se puede adquirir, que es necesario para la producción del arte y que no se expresa en otras actividades del ser humano. El filósofo tiene como hilo conductor la definición de «genio», en el marco general de una comprensión de este como una condición necesaria para la posibilidad de las bellas artes. En este capítulo intentaremos seguir el recorrido del filósofo en su análisis del concepto. En primer lugar revisaremos la definición de «genio», que inaugura y clausura el tratamiento del tema en el texto, en los §§46-50.[6] En segundo término examinaremos la relación exclusiva y excluyente del genio con el arte. Luego tomaremos en consideración la posición de Kant acerca de la función que tienen las reglas para la producción genial. Por último, revisaremos la peculiar naturaleza anímica del genio y llegaremos a presentar, al menos de manera breve, dos nociones que dan cuenta de lo especial que es el arte entre los productos del hombre. Se

trata, a saber, de las nociones de «espíritu» e «ideas estéticas».

La definición kantiana de «genio»

El tratamiento de la noción de genio comienza con una definición de ese término[7] a partir de la cual el autor infiere las sus carcterísticas. Kant afirma que «Genio es el talento (don de la naturaleza) que le da la regla al arte».[8] Inmediatamente después señala que ese talento es una facultad productiva innata que tiene el artista y que como tal pertenece a la naturaleza. Por este motivo, parafrasea la definición inicial en los siguientes términos: «Genio es la disposición anímica innata *(ingenium)*[9] por medio de la cual la naturaleza le da la regla al arte».[10]

En la definición podemos identificar tres elementos significativos. En primer lugar, el genio se presenta como una característica determinada del sujeto. En particular, es una propiedad *anímica* del artista.[11] El genio es una característica de la disposición de las facultades del sujeto artista. Como veremos más adelante, esta disposición, de acuerdo con el punto de vista que se presenta en la *Crítica del Juicio,* solo se encuentra en algunos sujetos, que son los que se dedican a la producción de bellas artes. Entonces, sintetizando, el genio, según la definición kantiana, pertenece a las capacidades del artista y en este sentido corresponde a cierta disposición del ánimo. Por este motivo, Kant menciona que el genio es un *ingenio*. En segundo lugar, esa disposición particular del ánimo del artista es algo que le ha dado la naturaleza. No es algo que dependa de la formación o del empeño de las personas, sino que el genio *nace con* ellas. Es una disposición *innata* del ánimo de algunos artistas. Pertenece a lo que la naturaleza les ha concedido. Por último, el genio proporciona la regla para el arte. Hemos visto que el problema de las reglas de la producción genial se encuentra presente en casi todas las posiciones que hemos considerado en este libro. Kant no es una excepción. En la *Crítica del Juicio* menciona el motivo de las reglas desde la definición misma del genio. Como vamos a ver en nuestro próximo paso, es bastante problemático para nuestro filósofo concebir un producto del hombre que pueda ser bello, precisamente porque los hombres siguen reglas en la creación y el juicio de belleza involucra, entre otras cosas, que no haya reglas determinadas que lo condicionen. El genio, entendido como una disposición natural de ciertos hombres, se le presenta al filósofo como una clave para poder explicar esa posibilidad.

A partir de la definición de genio que hemos analizado, Kant infiere cuatro corolarios. El primero de ellos señala que el genio es un talento para producir que no sigue ninguna regla. En este sentido, el genio es *original.*[12] La originalidad es una propiedad que por un lado se opone a la imitación y por otro al aprendizaje. El genio no tiene modelos ni maestros que le sirvan o le enseñen reglas. Ahora bien, Kant no sostiene que todo lo que se crea sin seguir reglas sea genial. Muchas cosas sin sentido ni valor pueden producirse de esta manera. Por esta razón, el producto de genio tiene otra propiedad distintiva: además de original, esta clase de producto es *ejemplar.* Esto quiere decir que, si bien su producción no se encuentra guiada por modelos, él mismo es un modelo para los demás. El tercer corolario de la definición de genio especifica la índole de esta ejemplaridad. El genio no puede describir o explicar el talento que tiene por naturaleza. Es incapaz de justificar cómo realiza sus producciones. De esta manera, no hay una ciencia de la genialidad, pero además no hay un control voluntario de la producción genial. El genio produce a partir de una inspiración natural que le proporciona ciertas ideas cuyo origen y contenidos él mismo es incapaz de

especificar. En este sentido, además de original y ejemplar, el genio es *opaco* (el adjetivo es nuestro) tanto para los demás como para sí mismo. El último rasgo que se infiere, según el filósofo, de la definición provista constituye la especificidad del genio. Por medio de él, la naturaleza no proporciona la regla para la ciencia, sino solo para el arte, y apenas en la medida en que este haya de ser bello. Nos ocuparemos de este rasgo del genio en el siguiente apartado.

El arte bello es arte de genio

La línea de argumentación mediante la cual Kant defiende la tesis de que el arte bello es producido por genio tiene dos direcciones: por un lado muestra que (i) solo el genio produce arte bello; por el otro lado, muestra que (ii) el genio solo produce arte bello. Vamos a examinar cada una de estas dos tesis. La primera que analizamos es, entonces, la que señala que se necesita genio para producir arte bello. Esta tesis tiene una función muy importante en el texto kantiano. Kant alcanza la noción de arte bello tras un extenso análisis de lo bello y una demarcación de lo que entendemos por arte. El análisis de lo bello ocupa buena parte de la «Crítica del Juicio estético», que es la primera de las dos secciones de la *Crítica del Juicio.* Ese análisis muestra que el sentimiento de placer que referimos en los juicios de belleza no mienta una propiedad *de los objetos,* sino una disposición peculiar del sujeto, y no se encuentra determinado conceptualmente.[13] En cuanto al concepto del arte, Kant lo explica por medio de una especificación que distingue la esfera del arte de (i) la naturaleza, (ii) la ciencia y (iii) las artesanías.[14] Ahora bien, un producto de la actividad humana, es decir, un objeto no natural, presupone reglas en su producción. La voluntad actúa guiada por reglas. Pero el juicio de belleza se refiere a objetos en la medida en que estos no están determinados conceptualmente. Las reglas son determinaciones conceptuales. Por este motivo, para Kant resulta problemática, en principio, la *posibilidad* de juzgar que un objeto sea un producto del arte y que sea bello.[15] La doctrina del genio, entendido como la manera en que la naturaleza da la regla del arte, es una clave para comprender la posibilidad de este tipo de belleza.[16] Por consiguiente, las bellas artes deben ser concebidas como artes de genio.[17]

Por otro lado, el genio solo produce arte (bello).[18] Esta tesis se apoya en la índole misma del genio, tal y como ha sido definido y descrito. La genialidad involucra una originalidad natural ejemplar, que no puede aprenderse ni enseñarse y que no imita. Ya hemos advertido que el genio de Kant es un talento opaco para su beneficiario en la medida en que ni él mismo es capaz de explicar su producción. El genio, señalamos antes, no sigue reglas. Para Kant, el genio es lo más opuesto al «espíritu de imitación» *(Nachahmungsgeist)*[19] y a la capacidad de aprender, que de alguna manera se reduce a tal espíritu. «Pensar por sí mismo», «poetizar», incluso «inventar» en el ámbito del arte y de la ciencia no son indicios de genio. Las «grandes cabezas»[20] capaces de esos logros no son geniales. Kant afirma explícitamente que es necesario distinguir entre tales «grandes cabezas» y el genio. La razón que esgrime para justificar esa tesis afirma que estas habilidades pueden adquirirse por imitación si la persona es muy dedicada. El ejemplo que menciona al respecto es digno del mayor análisis: se trata de las aptitudes de Newton. Kant considera que podemos aprender todo lo que está contenido en sus *Principia*, si bien reconoce que para descubrir los principios de la filosofía de la naturaleza examinados por Newton se requeriría una gran cabeza. Kant detalla que Newton podría explicarse y explicarnos cómo ha llegado a tales

conocimientos. En este sentido, la capacidad que tiene no le resulta opaca y él podría ser capaz de enseñarles a los demás los procedimientos que lo han conducido al resultado. Por este motivo, Kant considera que un gran inventor y el resto de los aplicados investigadores solo se diferencian en el grado de sus talentos. El científico inventor es una gran cabeza y el hecho de que no tenga genio no le quita mérito a él ni a sus logros. Esta característica de la ciencia es crucial, puesto que vuelve factible el progreso en ella. La posibilidad que tienen los descubridores científicos de instruir al resto permite que el conocimiento evolucione. Además, el hecho de que la aptitud del científico sobresaliente no consista en una diferencia específica, sino en un mayor desarrollo de ciertas competencias hace posible que él mismo aprenda y mejore. En este sentido, no hay un límite, más allá de los límites biológicos de todos los seres vivos, para su perfeccionamiento.

Nada de esto tiene lugar en las bellas artes, que como hemos advertido constituyen el ámbito propio del genio. La habilidad que se exhibe en ellas no es comunicable. Antes bien, la naturaleza la distribuye de manera individual y aislada, de modo que nace y muere con los artistas singulares. Cada artista se vale de los ejemplos disponibles. Ya hemos visto que la genialidad reviste un carácter ejemplar, pero no para copiar las creaciones anteriores, sino como una suerte de incentivo para dejar actuar el talento que naturalmente se tiene. Kant menciona dos ejemplos de genio artístico y señala que estas personas no eran capaces de enseñar el origen de sus ideas, precisamente en virtud de que ni siquiera ellas mismas lo conocían. Los genios que menciona son Homero y Wieland, un genio de la Antigua Grecia y un alemán contemporáneo.[21]

Los genios, las reglas y las escuelas

Hemos señalado que el genio es el modo en que la naturaleza da la regla para el arte. Vimos que esta tesis constituye la definición misma de la palabra «genio» en el texto de Kant. Ahora bien, no hemos especificado todavía en qué consiste esa regla y cómo se distingue de las que guían otras formas de la actividad humana.[22] A diferencia de las reglas que sigue la investigación científica, la regla del arte no puede constituirse como un precepto que podamos enseñar o aprender. En este sentido, Kant afirma que la regla del arte no puede estar contenida en una fórmula.[23] Si hubiera reglas de esta índole, es decir, reglas que pudiéramos condensar en fórmulas, los juicios sobre la belleza del arte podrían determinarse a partir de ellas: bellos serían los productos del arte adecuados a tales reglas. Pero esta clase de juicios es tal, para Kant, que no puede ser determinada a partir de conceptos. El artista no crea sus obras guiado por un concepto ya disponible de lo que son las bellas artes, sino que, por el contrario, las bellas artes son aquellas que solo el genio produce.

En este sentido, Kant advierte que la regla puede abstraerse del hecho,[24] es decir, del producto.[25] Dicho de otro modo, si queremos saber cómo son las bellas artes debemos atender a las obras de genio e intentar acceder por abstracción a lo que las constituye como tales. Más aún, la obra sirve como modelo para los otros artistas. Producir obras de arte es producir obras de la índole de la de, por ejemplo, Homero. Esta no proporciona una regla que sirva de órgano para la producción de otros textos. En la visión de Kant, no son concebibles los manuales que reglamenten la producción artística. Homero no es un modelo para copiar, pero enseña algo acerca de la manera en que se hacen bellas artes.[26] Las obras de arte ya disponibles despiertan ideas en quienes ya cuentan con la natural disposición

genial. Sin esta disposición no puede producirse arte bello. Pero para que esta capacidad se actualice y el hombre de genio cree, las obras ya creadas pueden servir de modelo.

Conviene reparar en un aspecto importante de la creación artística que Kant menciona rápidamente. Hay un costado mecánico en esta creación. La originalidad es un elemento esencial del genio que hace posible la creación de arte bello. Pero no alcanza con ser original para producir arte bello. La originalidad del genio proporciona el material *(Stoff)* para la obra,[27] pero este material requiere un tratamiento, una elaboración. Esta elaboración da la *forma* de la obra e involucra una instrucción escolar. La forma de la obra, que es lo que permite que ella comunique, no es producto de genio, sino de gusto. Kant señala explícitamente que para darles forma a los productos artísticos se necesita gusto.[28] El artista debe ejercitar laboriosamente su gusto a través de la apreciación de numerosos ejemplos y prácticas fatigosas con el fin de ser capaz de dar buena forma a sus productos. Por este motivo, podemos inferir que Kant no reniega de las escuelas de artistas, sino que considera que son una condición para que el genio pueda crear obras que el Juicio encuentre bellas. Estas escuelas no son capaces de desarrollar el genio en los sujetos que por naturaleza no lo tienen, pero sí capacitan al genio para la elaboración de los materiales de los cuales dispone gracias a su don natural.

Las facultades que constituyen el genio

De esta manera, advertimos que la noción kantiana de genio no es una noción simple. Más aún, Kant no la identifica con una facultad en particular. El don natural que tienen los productores de arte bello consiste en una *peculiar relación de imaginación y entendimiento,* que son facultades de conocimiento que todos tenemos y que constituyen la forma de nuestra experiencia en general.[29] Esta disposición los torna capaces de expresar y hacer comunicables ciertas representaciones de la imaginación que «nos hacen pensar mucho», son excesivas respecto de nuestros conceptos y no pueden ser satisfactoriamente determinadas a partir de estos. Kant denomina estas representaciones de la imaginación «ideas estéticas» y el talento para expresarlas, que tienen los artistas, «espíritu» *(Geist)*. Estos dos términos se encuentran brevemente explicados en el texto kantiano. Intentaremos recuperar sus principales características.

Kant presenta el espíritu como un principio que vivifica el ánimo. Este principio consiste en la capacidad para exhibir *(darstellen)*[30] ideas estéticas.[31] El filósofo también señala que el espíritu es un talento que permite encontrar una expresión *(Ausdruck)* para nuestras ideas.[32] Gracias a este talento, el genio consigue comunicar algo que es inefable, es decir, algo que no puede ser indicado por meros conceptos. Lo que el espíritu comunica es la disposición peculiar del sujeto ante una representación. En otras palabras, el espíritu es la capacidad de expresar cierto estado de ánimo. El espíritu comunica ese estado anímico inefable de diferentes maneras, como por ejemplo a través del lenguaje o la pintura.[33]

Para comprender en qué consiste el material expresado por el espíritu tenemos que demorarnos en el otro término que introduce Kant. Se trata de la noción de las ideas estéticas. Las ideas estéticas constituyen una clase muy peculiar de representaciones. En la filosofía de Kant, las representaciones *(Vorstellungen)* son los productos de nuestra mente en general.[34] El filósofo identifica diferentes clases de representaciones. Nuestra sensibilidad contiene intuiciones, que son representaciones singulares e inmediatas. La sensibilidad es nuestra receptividad. Además de ella, Kant encuentra ciertas facultades

espontáneas, que producen representaciones y que nos permiten pensar. Nuestro entendimiento proporciona conceptos, que son las representaciones que se refieren de manera mediata a las cosas y que estructuran el pensamiento. La razón genera, por medio de un uso peculiar de los conceptos, otro tipo de representaciones que son las ideas de la razón.[35]

Las ideas estéticas son representaciones de la imaginación[36] para las que no puede encontrarse un concepto que sea adecuado.[37] La visión que Kant tenía de esta facultad es bastante compleja y no podríamos explicarla de manera satisfactoria en unas pocas líneas.[38] Vamos a concentrarnos solo en lo que el filósofo señala acerca de las ideas estéticas en la *Crítica del Juicio*. En este texto, Kant define estas ideas como «representaciones de la imaginación que nos hacen pensar mucho más de lo que pueda estar contenido en un pensamiento determinado». Los conceptos no alcanzan para designar estas representaciones de la imaginación.[39] Estas representaciones no se pueden exponer,[40] es decir, no se pueden desarrollar y explicar analíticamente. En la formación de ideas estéticas, la imaginación se dirige libremente más allá de nuestra experiencia. La experiencia humana normal, en la filosofía teórica de Kant, se encuentra legislada por el entendimiento y sus conceptos. Pero la imaginación es capaz de asociar representaciones sensibles nuevas a los contenidos de nuestra experiencia, generando con ello pensamientos que van mucho más allá de lo que experimentamos y que nos hacen pensar mucho más de lo que somos capaces de explicar.

Ahora bien, la expresión de las ideas estéticas no consiste solo en el talento de la imaginación que la hace ir más allá de los límites de nuestra experiencia, sino que estas representaciones inefables de la imaginación se asocian a un concepto y se vuelven comunicables. Este concepto no las contiene ni las designa, pero es capaz de exhibirlas.[41] La capacidad de expresar estas representaciones inefables de nuestra imaginación es lo que hemos denominado «espíritu» y se exhibe en las obras bellas producidas por los artistas geniales. Las obras de arte que son producto de genio nos sorprenden en su diferencia respecto de otras producciones humanas. En este caso, nuestra imaginación se siente libre, sentimos mucho más de lo que podemos explicar y consideramos que «hay espíritu» en la obra. La condición necesaria para la posibilidad de esta experiencia es presuponer genio en el autor.

Consideraciones finales

Hemos iniciado nuestro recorrido con una definición del genio. Kant clausura el tratamiento de este tema en su libro[42] con una revisión del análisis que ha efectuado y que, señala, trata precisamente acerca de lo que llamamos *genio*. La recapitulación del filósofo nos servirá como hilo conductor para la de este capítulo. Esa recapitulación indica cuatro presupuestos[43] y una repetición, más específica, de la definición del término. Los cuatro presupuestos acerca del genio son estos: (i) el genio es un talento para el arte, y no para la ciencia, que a diferencia de aquel presupone ciertas reglas que determinan sus procedimientos; (ii) un talento para el arte implica un concepto determinado que sirve como fin y guía el proceso de la creación, cuyo producto no es sino una exhibición de aquel concepto; (iii) pero el talento para el arte bello no trata de exhibir el concepto determinado que oficia de fin, sino que es capaz de dar expresión a ideas estéticas; (iv) por eso la creación de arte bello involucra una conformidad a fin no deliberada, que supone cierta proporción de nuestras facultades cognitivas (es decir, imaginación, entendimiento); para

Kant, no podemos alcanzar tal proporción por aprendizaje, como en la ciencia, ni por aplicación y práctica, como en las artes mecánicas, sino que debe ser un don de la naturaleza en el sujeto. Contemplados estos requisitos para la posibilidad de las bellas artes, se sigue que el genio debe ser un don de la naturaleza en el sujeto tal que su producto sea original y ejemplar, y no un efecto de la imitación mecánica, aunque el genio suceda a otros genios y elabore, con procedimientos mecánicos, la forma en la que se expresan las ideas.

En nuestra lectura del texto kantiano hemos comenzado por una suerte de perplejidad. Esta perplejidad se vincula con la noción de las bellas artes. La doctrina del genio se incluye en la investigación crítica del gusto con el fin de explicar cómo es concebible la mera posibilidad de los juicios de gusto referidos a objetos producidos por los seres humanos. Para Kant, la belleza artística solo es concebible como producto de un don natural que da la regla. Este don natural es, precisamente, lo que denominamos *genio*. El genio es una condición necesaria para el arte bello y además se presenta como un atributo exclusivo del artista. Las grandes cabezas que descubren soluciones a problemas o resuelven enigmas no son genios en el sentido kantiano. Tras introducir la noción por medio de esta línea de argumentación, Kant examina la genialidad a través de una investigación de la peculiaridad de la regla del arte. Esta regla no puede ser explicada, enseñada ni aprendida. Y solo podemos acceder a ella por abstracción, a partir de las obras de genio ya disponibles. En la apreciación de estas obras, nos sorprende algo peculiar. Esto que nos llama la atención se denomina «espíritu» y se define como una capacidad para encontrar expresión a las ideas estéticas. Las ideas estéticas son representaciones que no pueden ser designadas por meros conceptos y que nos hacen pensar más allá de lo que nuestros conceptos pueden enseñarnos. La exhibición de las ideas estéticas es una capacidad de pocos y se manifiesta en obras con espíritu. La presentación de las ideas estéticas en la obra de arte efectiva requiere dar forma y expresión a esos contenidos. Por este motivo, la creación artística tiene un componente mecánico e involucra un posible aprendizaje en la escuela.[44] No es este aspecto mecánico, la manera de darle forma a la obra, lo que constituye el genio, sino la capacidad de proporcionar cierto material a la obra. Por consiguiente, las condiciones que hacen posible que haya obras de arte efectivas no se agotan en la genialidad, pero la incluyen.

---

1 Quisiera agradecer a Manuel Sánchez, Marcelo Burello, Teo Iovine y Nicolás Alles que me facilitaran algunos de los materiales que empleé en la elaboración de este capítulo, a Laura Pelegrín por leer y comentar una versión previa de este, y a Facu, por la paciencia con la que me acompañó a lo largo de este proyecto.

2 Para interiorizarse en la evolución precrítica del concepto de genio, cf. P. Giordanetti, «Kant e Gerard. Nota sulle fonti storiche della teoria kantiana del "genio"», en *Rivista Di Storia Della Filosofia* 46 (4), 1991, pp. 661–699. De este asunto y de los elementos de la tradición filosófica que tienen influjo en la visión de Kant puede encontrarse un tratamiento notable en J. del Valle, *Der Kompass und die Segel. Kants Bestimmung der Kunst und des Genies*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2004.

3 Contamos con una traducción al castellano, comentada, de los fragmentos estéticos de estas anotaciones. El estudio introductorio de esta edición es asimismo un recurso valioso para el estudio de la filosofía kantiana. Cf. M. Sánchez, *Lecciones de antropología. Fragmentos de estética y antropología,* Granada, Comares, 2015.

4 Para un estudio minucioso del tratamiento de la doctrina del genio en los textos no publicados por el filósofo, cf. G. Tonelli, «Kant's Early Theory of Genius (1770-1779): Part II», *Journal of the History of Philosophy* 4/3 (1966), pp. 209-224 y L. Martínez, «El desarrollo del genio artístico», *Con-Textos Kantianos* 11 (2020), pp. 176-190. En ese artículo analizo el desarrollo de la doctrina del genio en las lecciones de antropología, pero también en las de enciclopedia filosófica y de lógica.

5 I. Kant, *Gesammelte Schriften,* t. 1-22 —Preussische Akademie der Wissenschaften—, t. 23 —Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin—, desde t. 24 —Akademie der Wissenschaften zu Göttingen—, Berlín,

1900. Los textos de Kant se citan a lo largo de este capítulo de acuerdo con las convenciones internacionales, publicadas en la revista *Kant Studien.* Según estas convenciones, en particular, la *Crítica del Juicio* se denomina «KU» y se cita indicando el número de página correspondiente, en cada caso, del quinto tomo de esa edición.

6 El tema del genio se desarrolla en estos parágrafos y también en la primera observación al §57.

7 En su tesis doctoral, Julio del Valle ha desarrollado una interpretación de la doctrina del genio que considera que todos sus elementos están contenidos en esta definición del concepto, que incluso describe como una «piedra miliar» de la teoría. Cf. J. del Valle, *Der Kompass und die Segel, op. cit.,* p. 102.

8 KU, AA 05: 307. La traducción del texto es nuestra.

9 Como se ha visto en el capítulo sobre Baumgarten, escrito por Julio del Valle, la relación entre las nociones de genio e ingenio en la filosofía alemana reclama una atención mayor. En el pasaje citado, empero, Kant pasa de una a otra de la siguiente manera: el genio es una clase de ingenio. En el *corpus* antropológico, el filósofo emplea asimismo el término *Witz* para referirse al ingenio. Este término es significativo no solo en la tradición alemana, sino también en la inglesa, como puede advertirse en el capítulo escrito por Luís Nascimento.

10 KU, AA 05: 307.

11 Aquí empleamos un término en castellano acerca del cual no hay consenso entre los traductores: «ánimo». La palabra en alemán es *Gemüt*. En la traducción de la *Crítica de la razón pura,* Mario Caimi emplea el término «mente». Es posible mantener en este contexto la elección de Caimi, pero debemos tener presente que, en el pensamiento contemporáneo, «mente» es un término significativamente más determinado y complejo que en la época de Kant. Sobre la traducción de este término, cf. P.J. Teruel, «Significato, senso e ubicazione strutturale del termine Gemüt nella filosofia kantiana», en S. Bacin, A. Ferrarin, C. la Rocca y M. Ruffing (eds.), *Kant and Philosophy in a Cosmopolitan Sense /Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Hinsicht. Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses,* vol. 4, Boston-Nueva York, De Gruyter, 2013, pp. 507-518.

12 Un minucioso examen de la noción kantiana de originalidad y sus fuentes puede hallarse en J. del Valle, *Der Kompass und die Segel, op. cit.,* pp. 114-117.

13 Cf. KU §§1-22.

14 Esta especificación es realmente más compleja. Sugerimos enfáticamente la lectura de KU §43.

15 He desarrollado en detalle este problema en L. Martínez, «Sobre la belleza del arte en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Immanuel Kant», en *Ideas. Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea* 7, 2018, pp. 84-104. Cf. también J. Lemos, «From beautiful art to taste», *Con-Textos Kantianos* 5 (2017), pp. 216-235. Este autor explica el problema de manera mucho más detallada en *Se e como poderá uma obra de arte ser bela,* Madrid, Alamanda, 2017, esp. pp. 118-122.

16 Esta tesis se justifica muy claramente mediante la siguiente apreciación de Del Valle: la belleza artística es un don de la naturaleza, una obra artística y bella es el producto del genio innato y en esto radica su carácter no cognitivo. Del Valle explica: «La respuesta kantiana al problema [sobre] cómo conciliar lo libre con lo mecánico, lo natural con lo artístico, consiste entonces en entender al agente (el artista) no como un sujeto que es consciente de sus capacidades, sino como una naturaleza que actúa a través del sujeto». Cf. J. del Valle, *Der Kompass und die Segel, op. cit.,* p. 105 (trad. nuestra).

17 Cf. KU AA 05:307.

18 Esta restricción del ámbito de injerencia del genio es el producto de una evolución en el pensamiento kantiano que se puede estudiar en los textos inéditos del *corpus* antropológico. Sobre esta evolución, cf. C.H. Wenzel, «Beauty, Genius and Mathematics. Why Did Kant Change His Mind?», *History of Philosophy Quarterly* 18/4 (2001), pp. 415–432. Hemos propuesto una interpretación diferente en L. Martínez, «Una lectura de la doctrina kantiana del genio», *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 1/38 (2021), pp. 85-98. El texto más clásico sobre la visión kantiana previa es el siguiente: P. Giordanetti, «Das Verhältnis von genius, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie», *Kant-Studien* 86/4 (1995), pp. 406-430.

19 KU AA 05: 308.

20 Aquí traducimos de manera literal el giro kantiano. En algunos dialectos del castellano contamos con una expresión coloquial más adecuada para esta noción: «ser un cerebrito», que significa algo como «ser inteligente o astuto, tener capacidades intelectuales sobresalientes». También podríamos haber empleado «una gran mente».

21 Para una justificación de esta elección, cf. J. del Valle, *Der Kompass und die Segel, op. cit.,* pp. 119-122. En las lecciones de antropología, encontramos otras referencias. Tal vez la más significativa de ellas sea Shakespeare, por ejemplo en V-Anth/ Mensch, AA 25: 1057. Esta figura, como se advierte en otros capítulos de este libro (como el capítulo sobre Herder), ha suscitado numerosas polémicas en la medida en que una peculiaridad de la obra del dramaturgo consistía en la violación de las leyes del teatro clásico. Para E. Cassirer *(Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1972, pp. 304-392), Shakespeare representa un cambio en el modo de concebir la obra de arte. En la *Crítica del Juicio,* Kant omite esta referencia. Julio del Valle considera que Kant no menciona a Shakespeare en el texto en virtud de que la producción artística contiene un elemento mecánico, que será mencionado más adelante en este capítulo. Cf. J. del Valle, *Der Kompass und die Segel, op. cit.,* p.136.

22 Sobre esta diferencia y las consecuencias que tiene en la filosofía de Kant puede encontrarse una interpretación alternativa a la que aquí se desarrolla en W. Desmond, «Kant and the Terror of Genius. Between

Enlightenment and Romanticism», en H. Parret, *Kants* Ästhetik · *Kant's Aesthetics* · *L'esthétique de Kant,* Berlín, De Gruyter, 2013, pp. 594-614.

23 KU, AA 05:309.

24 Del Valle considera que la tesis según la cual la regla no precede a la obra sino que se sigue de ella hace posible dejar de lado el problema del sujeto que crea sin abandonar la cuestión de la singularidad de su producto. Cf. J. del Valle, *Der Kompass und die Segel, op. cit.,* p.132.

25 Cf. KU, AA 05:309.

26 Según la edición académica, en AA 05: 309, Kant establece una oposición entre «Nachmachung» y «Nachahmung». R. Aramayo, en la edición de la *Crítica del discernimiento,* Madrid, Alianza, 2012, traduce como «copia» e «imitación», respectivamente. H. Klemme, en su edición del texto incorpora una corrección y sustituye por «Nachahmung» y «Nachfolge» (es decir, «imitación» y «sucesión»), respectivamente. Cf. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* Hamburgo, Meiner, 2009, p. 196.

27 Lemos identifica este material con las ideas estéticas (esta noción se explicará en el apartado siguiente). Cf. J. Lemos, «From beautiful art to taste», *op. cit.,* p. 233.

28 KU, AA 05:312.

29 Pienso que esta apreciación resulta central para comprender la visión kantiana del genio. En otro lugar he defendido la tesis de que la posición de Kant se desarrolla en diálogo y debate con las tesis de Gerard, entre mediados de la década de 1770 y comienzos de la década de 1780. Cf. L. Martínez, «La doctrina del genio en las Lecciones de antropología de la década de 1780: Kant y Gerard», en P. Moscón y N. Lerussi, *Estudios sobre antropología kantiana*, Buenos Aires, RAGIF, 2019, pp. 75-92. Pienso que esta peculiar relación entre la imaginación y el entendimiento como característica del genio resuelve satisfactoriamente el conflicto, planteado por Fry, entre esta tesis de la *Crítica del Juicio* y la descripción de las facultades que constituyen la experiencia humana y se encuentran explicadas en la *Crítica de la razón pura*. Cf. K.A. Fry, «Kant and the problem of genius», en V. Gerhardt *et al., Kant und die Berliner Aufklärung,* Berlín, De Gruyter, 2001, pp. 546-552.

30 Claudio La Rocca ha realizado un análisis original de la expresión de «ideas estéticas» en la obra de arte, que la enmarca en una función semiótica, significante e indeterminada, de la experiencia estética. Cf. C. la Rocca, «Forme et signe dans l'esthétique de Kant», en H. Parret, *Kants Ästhetik · Kant's Aesthetics · L'esthétique de Kant, op.cit.,* pp. 530-544.

31 KU AA 05:313.

32 KU AA 05:317. Sobre las nociones de *exhibir* y *expresar,* véase la notable intervención del profesor chileno, traductor del texto de Kant, Pablo Oyarzún: «Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte», en V. Rohden, *200 Anos da Crítica da facultade do juízo de Kant,* Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Goethe Institut, 1992.

33 KU AA 05:317.

34 Sobre la historia y el significado de la noción de representación en Kant, cf. P. Rumore, *L'ordine delle idee,* Florencia, Le Lettere.

35 Estas nociones se encuentran explicadas en la *Crítica de la razón pura.* Véanse las páginas A19s /B33s, A50s/ B74s, A327ss/ B384ss.

36 En su texto Kant compara las ideas estéticas y las ideas de la razón. Son tipos de representaciones análogas pero se originan en facultades distintas. Nuestra atención aquí se centra en las ideas de la imaginación. Cf. KU AA 05:314s., 342s.

37 KU AA 05: 342.

38 Sobre las funciones de la imaginación según Kant, cf. C. Jáuregui (ed.), *Entre pensar y sentir,* Buenos Aires, Prometeo, 2010, caps. 8-12.

39 KU AA 05:314.

40 KU AA 05:342. Acerca de la noción de exposición, cf. L. Martínez, «Las exposiciones conceptuales de Kant», *Tópicos,* en prensa.

41 KU AA 05:316.

42 En sentido estricto, Kant prosigue con una explicación del modo en que el gusto sirve de disciplina para el genio y algunas páginas después explica algunos detalles relativos al genio y a las ideas estéticas.

43 Se desarrollan en KU AA 05: 317.

44 Hay intérpretes que consideran que este componente mecánico de la creación genial es incompatible con la doctrina de las ideas estéticas. Cf. por ejemplo, I. Jovanovič, «A New Look at Kant 's Genius. A Proposal of a Multi-componential Account», *Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy* 12/1 (2020), pp. 248-269.

9. La idea de genio en Herder y el *Sturm und Drang*

Virginia López Domínguez

El interés por la genialidad y la preocupación por establecer sus características, así como las razones por las cuales se manifiesta en determinados individuos se situó en el centro de la discusión estética durante el último cuarto del siglo XVIII, cuando los escritores alemanes decidieron apartarse de los patrones clásicos impuestos desde Francia por el racionalismo y crear unas obras que reflejaran con autenticidad su modo de percibir y comprender el mundo. Desde un principio, pues, el genio se presentó como un creador original, que rehúye la tradición o la interpreta a su manera, evita las normas anteriores y abre perspectivas insospechadas para su arte. En lugar de reproducir modelos ya probados, repudia la imitación, por muy talentosa que pueda resultar, y experimenta nuevas formas, dándose a sí mismo una regulación que se ajusta a su peculiar manera de ser y de sentir. Como consecuencia, su punto de partida siempre es individual, son las sensaciones y los sentimientos que desea expresar, nunca la teoría ni los conceptos estéticos, sino su propia experiencia, convertida en un ejemplo con el que otros pueden identificarse e incluso seguir. En definitiva, se trata de un ser autónomo, porque no se somete a las leyes, sino que las produce. Así, el culto al genio representa la celebración de la libertad y, en esos tiempos prerrevolucionarios, su reivindicación adquiere también un tinte político, pues al colocarse por encima de las costumbres sociales y el gusto admitido, se censuran las prácticas artificiales y rebuscadas propias de la nobleza en favor de los usos más naturales de la burguesía y, con ello, no sólo se pretende una democratización del arte sino que también se impugnan las instituciones políticas de dominación sobre las que aquellas se asientan.

En la década de 1790 surgió en Alemania un grupo de jóvenes autores, entre los cuales se encontraban Goethe, Schiller, Herder, Lenz, Müller o Wagner, que instó a una renovación del arte al margen de la hegemonía cultural francesa, admitiendo como válida esta interpretación rupturista del genio y llevándola a la práctica en toda su radicalidad. Una generación después, August Wilhelm Schlegel denominaba este movimiento con el título de una obra escrita por Friedrich Klinger en 1776: *Sturm und Drang* (Tempestad y empuje), porque creyó que describía a la perfección las dimensiones problemáticas que entrañaba el nuevo concepto de experiencia. Fundamentalmente, el grupo desaprobaba el dualismo de la ilustración, que oponía la inteligencia a la sensibilidad o a las emociones, y aspiraba a una visión total e integradora mediante una razón encarnada, que sólo podía probarse a sí misma en la materia y, por tanto, a través del tiempo. La revuelta contra los ilustrados —sobre todo, contra los franceses— se fundaba en el rechazo a una única verdad universal y eterna. De hecho, los *Stürmer* preferían sentirse partícipes de lo verdadero en la fluencia de

un presente viviente y, por eso, se decantaron por una expresión siempre desgarrada y fragmentaria. No obstante, su defensa de la individualidad obviaba cualquier matiz superficial o accidental debido a que ligaron estrechamente lo original a lo originario, según la teoría platónica expresada en el *Fedro* mediante la doctrina de la inspiración como locura divina.[1] De este modo abrieron el camino a la concepción romántica del genio, quien crea la obra de arte por ser la encarnación misma de lo absoluto, pues posee en su interior una chispa que lo conecta directamente con él, le permite intuirlo y esclarecer la realidad que emerge desde el caos mismo de lo indecible. Semejante teoría recibirá una fundamentación sistemática en la *Filosofía del arte* de Schelling, donde el filósofo afirma que el genio es la idea del hombre en Dios.[2] Esta magnitud sobrehumana lo convierte en el ejemplar más elevado del hombre en general, y sirve para explicar la soledad, infelicidad y melancolía de muchos artistas románticos, que encontraron notables dificultades para integrarse en la sociedad de su tiempo.

Así, resulta evidente que la idea de genio va de la mano de una nueva visión del ser humano, no entendido como servidor de un orden establecido desde fuera, sino como responsable de haber generado su propio mundo mediante una actividad tan formidable y desmesurada como la que atribuimos a la creación divina. Goethe fue el primero en dar a conocer tal interpretación en su emblemático *Prometeo,* poema escrito entre 1772 y 1774. Allí, el Titán que robó el fuego a los dioses para ofrecerlo a los humanos y legarles un descubrimiento que elevaría su existencia por encima de la animalidad se dirige a Zeus, ante quien se presenta como un líder subversivo, increpándolo por someter a los hombres y hacerles llevar una vida de dolores y miserias sin siquiera ofrecerles consuelo o comprensión. Desafía al rey del Olimpo al construir delante de él al ser humano a su imagen y semejanza, es decir, dotándolo de la libertad para hacerse a sí mismo y alcanzar una vida en plenitud, donde el pensamiento se humanice y se enriquezca a través de sensaciones o sentimientos tanto de placer como de dolor. Todo el poema es una llamada a liberarse del culto a las deidades, en definitiva, de una superstición que entorpece el desarrollo de la humanidad porque atribuye a otros lo que sólo es fruto privativo de su inteligencia y esfuerzo. Se trata, pues, de recuperar el poder divino de creación, que reside en todo aquel que esté dispuesto a tomar las riendas de su propio destino partiendo de la unidad de pensar y sentir:

> Aquí estoy, dando forma
> a una raza según mi propia imagen,
> a unos hombres que, igual a mí, sufran
> y se alegren, conozcan los placeres y el llanto,
> y, sobre todo, a ti no se sometan
> como yo.[3]

Dentro del grupo de los *Stürmer,* Johann G. Herder fue quien consiguió dar una base filosófica a esta refundación prometeica, heroica, de la subjetividad, sobre la cual reposa la idea de genio. Igual que sus compañeros de generación, recibió a su manera las influencias culturales presentes en la Alemania de entonces: el recogimiento pietista, que busca el encuentro con Dios en la intimidad del corazón para convertirlo en fuente última de toda verdad, el sentimentalismo platonizante de Shaftesbury, la crítica rousseauniana a la cultura y, sobre todo, las enseñanzas de Johann Georg Hamann, conocido como el «mago del Norte», de quien fue discípulo. Herder aprendió inglés con él y esto le sirvió para

profundizar en la admiración que le transmitió por Shakespeare, a quien llegó a considerar el prototipo del genio. En su maestro encontró al enemigo más implacable de la razón ilustrada, incluso el más consistente para una posición como la suya, la de un pastor luterano. De hecho, Hamann había proclamado la necesidad de pensar menos y vivir más,[4] pero lo hizo desde la perspectiva del creyente cristiano, siendo su punto de partida para la comprensión del mundo una lectura apasionada de la Biblia, que exigía aceptar la carne y las pasiones, simplemente por haber sido dadas, sin intentar transformarlas o razonarlas. Siguiendo los pasos de Sócrates, Hamann predicó el autoconocimiento, pero lo ejercitó como una auténtica bajada a los infiernos, un camino sembrado de dudas, conflictos y contradicciones que conducían a una conversión experimentada cual catástrofe de la entera forma de pensar. De ahí que encontrara en la conciencia de los defectos y los vacíos interiores lo que catapulta al hombre para elevarse hacia el ideal, puesto que, según él, el conocimiento de lo más alto y lo más bajo de su naturaleza se revela por contraste.[5] Así, creyó que «el genio es una corona de espinas y el gusto un manto de púrpura que cubre las espaldas desgarradas por el látigo»,[6] porque, en el fondo, el genio expresa el fenómeno de la conversión, lo cual necesariamente implica la negación del yo. En suma, Hamann defendió que en todas las creaciones de Dios existe algo único y distinto, por eso, la inteligencia sola, cuyo objetivo es encontrar lo común entre varios elementos, no puede dar cuenta de ello. Esto le permitió introducir una gran novedad, la de la encarnación corporal y lingüística de la razón. El pensamiento, incapaz de funcionar desconectado de la información emocional y de las imágenes que proceden de los sentidos, se identifica totalmente con el lenguaje, que «es el primer y último criterio de la razón»,[7] o sea, aquello con lo que pensamos, no un mero instrumento para traducir ideas en palabras y comunicarlas. Todos estos planteamientos, que Hamann realizaba de forma dispersa, fueron retomados por Herder para darles unidad y una fundamentación filosófica, pero mientras que su maestro se concentraba en el aspecto meramente individual de tales cuestiones, él les incorporó una dimensión colectiva y social que le permitió vincular la lengua con el pueblo y poner así una de las piedras fundacionales para el nacionalismo. Lo verdaderamente genial es para él la fuerza que anima la totalidad y se manifiesta en cada una de sus partes, en cada uno de sus miembros, del mismo modo que ocurre en los organismos, desarrollándose y evolucionando en el tiempo. Como resultado, la idea de genio y de humanidad adquirieron un alcance histórico. No en vano, Herder es el iniciador de la filosofía alemana de la Historia.

En sus obras juveniles, por ejemplo, en los fragmentos *Sobre la literatura alemana reciente* (1767), cuyo tema principal es el lenguaje, ya se advierte esta nueva orientación, puesto que Herder rescata la literatura popular y rechaza la imitación de los modelos extranjeros. Lo mismo sucede en el *Diario de mi viaje del año 1769,* donde realiza una dura crítica a la literatura francesa, que da por acabada,[8] y expone a lo largo de todo el texto un esbozo de proyecto educativo con alcance nacional o provincial, cuyo fin es reforzar el ejercicio físico y estimular los sentidos a fin de fomentar la variedad de impresiones, dando menor importancia a los aspectos mentales que, mediante la reincidencia y la abstracción, abortan el nacimiento de la genialidad. Pero la aportación de Herder a la figura «mosaica» del genio —según el calificativo que él mismo daba a la estética de Hamann— se explicita en su ensayo *Shakespeare,* publicado en 1773, debido a que el escritor inglés representó para la generación del *Sturm und Drang* el ideal del creador prometeico, original, dotado de atributos divinos, capaz de abrir el teatro a un inmenso campo de posibilidades innovadoras, gracias a lo cual inició el drama moderno. Prueba de este entusiasmo

compartido es que dos años antes Goethe también escribió una carta abierta titulada *En el día de Shakespeare,* donde rendía tributo al poeta de «estatura colosal».

El texto herderiano constituye una clara toma de posición ante el asunto, pero la justificación filosófica de sus afirmaciones vendrá en obras posteriores, inmediatamente con *También una filosofía de la historia para la educación de la humanidad* (1774), hasta finalmente convertirse en la labor de toda una vida con *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* (1784-1791). Por lo pronto, Shakespeare se califica aquí de genio, un creador de mundos que se distingue perfectamente de quien se limita a analizarlos, aunque sólo sea un mortal, si bien «dotado con la fuerza de los dioses».[9] Obviamente, se alaba su valentía para contravenir la regla de las tres unidades, proveniente de la tragedia griega y convertida en directriz ineludible para el teatro francés de entonces, aunque en ningún momento el individuo ni su originalidad adquieren protagonismo. Para Herder, una obra de arte es verdaderamente genial, consigue llegar a los contemporáneos y trascender su tiempo cuando encarna el espíritu del pueblo desde donde surgió. Aunque resulte del esfuerzo y el trabajo de un sujeto particular, ha de ser a la vez una expresión colectiva que represente un modo de comprender la vida construido en comunidad, a través de la interrelación de distintos individuos. «La tragedia —dice— constituye la naturaleza más elevada de una nación».[10] Por eso, para entender la importancia del teatro de Shakespeare, Herder lo analiza en su contexto y además lo compara con la tragedia griega, intentando mostrar cómo ambos responden a pueblos diferentes en unas coordenadas históricas específicas. Así, transforma la distinción entre drama antiguo y moderno en una diferencia de pueblos, la que corresponde al drama griego frente al nórdico.

La regla de las tres unidades (acción, lugar y tiempo) fue enunciada por Aristóteles en su *Arte poética* una vez que la tragedia había alcanzado su punto culminante y, tras los tres grandes dramaturgos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), afrontaba su decadencia. Lo que hacía el filósofo era dar una explicación de un hecho ya ocurrido, mostrando con qué medios el drama había logrado crear obras tan profundas y conmovedoras. Dichos recursos pasaron a la tragedia clásica de los siglos XVII y XVIII, cuya cumbre se dio en Francia con Racine, Corneille y Voltaire. En este nuevo contexto, los modelos tradicionales se volvieron normativos a pesar de que resultaban ficticios y forzados, en tanto que no constituían el marco adecuado para presentar la situación vital de unos personajes que habitaban en una sociedad tan alejada en el tiempo, con unos usos y unas formas políticas tan diversas de los antiguos. En contraposición, según Herder, en el drama griego lo artificioso de sus reglas no constituía un arte sino que era naturaleza.[11] Dicho de otra manera, entonces las reglas eran naturales porque respondían a una realidad que las estaba avalando y se aceptaba de manera espontánea. La simplicidad del argumento era acorde a la sobriedad de las costumbres griegas, a la linealidad de su pasado, a la existencia de actos y gestas heroicas relativamente recientes que habían dado lugar a la fundación de un único pueblo, a una unidad de patria, religión y costumbres. El tipo de lenguaje, esa «sostenida altura en la expresión», resultaba lógica y normal en los personajes trágicos, puesto que eran reyes o personalidades socialmente encumbradas. También lo parecía la música, el escenario e incluso la estricta restricción del lugar y del tiempo. Todo sucedía de manera franca e ingenua, sin trucos ni engaños en cuanto a la forma. Por ejemplo, la unidad de lugar se fundaba en el dato de que la acción transcurría directamente en el palacio, en el templo o en la asamblea, mientras que la de tiempo era congruente con el desarrollo mismo de la trama. La tendencia a la unidad venía impuesta desde el origen mismo de la tragedia, pues había surgido del coro ditirámbico, de un único conjunto indiferenciado de voces, desde donde se fueron

separando progresivamente el protagonista, el deuteragonista y el tritagonista, a los cuales cada trágico les fue concediendo una identidad propia independiente de esa totalidad de la que se desgajaban. Así, Herder interpreta el drama clásico como un «cuadro alegórico-mitológico de escenas y sensaciones», situado en medio de una fluencia única e incesante de la cual había ido emergiendo. En realidad, se trata de una sola escena donde el coro actúa como un lazo que liga el conjunto. De ahí que para él la tragedia griega proceda de la unidad a la pluralidad, contrariamente a lo que suele pensarse, es decir, que los poetas no buscaban con denuedo la sencillez, porque ella ya existía desde el principio. No pretendían simplificar sino que, en todo caso, diversificaban.[12]

En cambio, el teatro francés es artificial porque no responde a la situación efectiva del pueblo en el siglo XVIII. Según Herder, en él todo es mentira: la lengua, el diálogo, los usos, los modales, las pasiones y ese permanente intento de «esquematizar» las situaciones para volverlas abstractas y hacerlas valer como ejemplos paradigmáticos.[13] Convertido en un retrato de buenas costumbres, persigue un objetivo pedagógico completamente alejado de la intención originaria de la tragedia, que —de acuerdo con Aristóteles— era producir la catarsis, la expurgación de las pasiones a través del temor y la piedad. En consecuencia, afirma, «A la imitación le falta espíritu, vida, naturaleza, verdad y, consiguientemente, todos los elementos que conmueven, le falta el fin y la consecución del fin».

Shakespeare desafió esta actitud mediocre y repetitiva, inventando su drama conforme a su historia, al espíritu de los tiempos en que vivía, esto es, a las costumbres, opiniones, lengua, prejuicios o aficiones nacionales, y precisamente por eso su teatro alcanzó sentido dramático para el pueblo británico. En su tradición cultural no encontró sencillez, sino todo lo contrario. No había un discurso único previo que pudiera conferir unidad y cohesión a sus creaciones, como había ocurrido en Grecia con el coro. Sólo podía apoyarse en el máximo de la dispersión y en el engaño: en los juegos políticos, el carnaval, el guiñol o las marionetas.[14] Tampoco le era posible partir de un carácter nacional y popular simple, sino de una multitud de posiciones sociales, de modos de vida y formas de pensar, de pueblos y maneras de hablar. Como resultado, su trabajo se opuso al de los grandes trágicos, consistió en sintetizar los más diversos elementos hasta componer un conjunto maravilloso que no era acción en el significado griego sino algo más complejo: un acontecimiento en sentido medieval,[15] esto es, un suceso como los históricos, donde confluyen y cristalizan una pluralidad de influencias, intereses y fuerzas distintas para dar a luz una situación única. De hecho, Herder enfatiza: «¡Aquí no hay poeta, hay creador! ¡Hay historia del mundo!».[16] Si Shakespeare representa para él el genio moderno es porque descubrió el alcance simbólico del existir humano, el recurso divino de hacer converger en un solo evento un universo entero, el ambiente cultural de toda una época. Por eso, Herder compara su proceder con el de «un ángel de la providencia, que sopesa pasiones, asocia almas y caracteres, suministrando ocasiones para que se crean libres», si bien este engarce de sentimientos constituye una cadena necesaria tan férrea como la del destino.[17] Efectivamente, mientras que en la tragedia clásica dominaba el tono anónimo del sentido común como un fondo sobre el que se recortaban las perspectivas peculiares de los personajes, en Shakespeare aparecen y se desarrollan todos los caracteres, posiciones sociales, modos de vida y variantes lingüísticas que sean adecuados para construir el tono dominante, que es el de un concierto. La composición exige que cada elemento individual destaque por sí mismo para que pueda entreverarse manteniendo una relativa autonomía sin desaparecer en el conjunto. Sólo de esta manera puede formar parte de una unidad viva, no forzada ni ficticia:

> Shakespeare instruye, conmueve y forma hombres nórdicos. Cuando leo al autor británico desaparecen para mí teatro, actor y bastidores. No veo más que hojas sueltas del libro de los acontecimientos, de la providencia, del mundo volando en la tempestad de los siglos, distintos caracteres de los pueblos, de las clases sociales, de las almas, todos ellos como las más distintas y separadas máquinas actuantes que somos todos en manos del creador, como instrumentos ciegos e ignorantes del todo de un cuadro teatral, de un acontecimiento con una grandeza tal, que sólo el poeta lo abarca con la mirada. ¿Quién puede imaginar mayor poeta de la humanidad nórdica y en su época?[18]

De este modo, la obra del genio reproduce el poder divino de la creación en dos vertientes esenciales y complementarias: la naturaleza, imitada por la tragedia clásica, y el espíritu, representado por Shakespeare.[19] Sin embargo, ambas facetas tienen un origen común, pues nacen de la misma fuente, de un principio único, omnipotente, que ya en este ensayo Herder identifica con el universo todo *(pan universum)* o con «el dios gigantesco de Spinoza»,[20] es decir, con la descomunal energía creadora de la naturaleza, no en cuanto producto terminado *(natura naturata)* sino en cuanto acción *(natura naturans)*. La unicidad de la causa le permitirá establecer una semejanza estructural entre los dos campos a los que buscará dar continuidad, si bien por ahora ésta es una intuición transida de las contradicciones surgidas del intento de aunar filosofía y teología, de hacer compatibles el panteísmo mecanicista con el teísmo cristiano, de conciliar el fatalismo luterano con la teleología y el libre albedrío.[21] Herder desarrollará tales inconsistencias a lo largo de los próximos ensayos buscándole una solución, hasta que finalmente consiga dar con ella en *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* al comprender que Dios sólo crea en germen las fuerzas que se desenvuelven en el mundo, así como las leyes que rigen su gradual evolución. Este movimiento evolutivo tiene dos momentos. Primero está la materia, la naturaleza que, avanzando de reino en reino y de especie en especie, termina por producir las modificaciones anatómicas requeridas para que el mono se levante sobre sus dos pies y culmine en el *ánthropos,* el ser capaz de despegar su percepción de los objetos y ver a distancia, tanto alrededor de sí como hacia arriba, hacia el mundo de los ideales.[22] Con la aparición del hombre se abre paso el segundo momento, el de la historia, cuya meta es la construcción de un ámbito de razón y libertad, totalmente compatible con la fe religiosa, esto es, el equivalente en la tierra del reino de los cielos.[23] De hecho, en la segunda parte de *Kalligone,* obra de 1800 que trata del gusto y la genialidad, Herder sostiene que el genio es el creador de un todo natural que manifiesta el espíritu de la naturaleza *(Naturgeist)* y garantiza una congenialidad, es decir, la posibilidad de transmitir la intuición genial sin necesidad de recurrir a facultades exclusivamente racionales.[24] Entretanto, Herder es víctima de las paradojales consecuencias a las que arrojan puntos de partida tan opuestos. Por una parte, se limita a definir la historia como «teodicea», o sea, como obra y justificación de Dios,[25] y coincide con Lessing al afirmar que está constituida por escenas presentadas a modo de cuadros dramáticos, igual que si hubiesen sido pintadas por un artista universal con un objetivo pedagógico.[26] Pero, por otro lado, los personajes, ignorantes del plan general del creador, actúan sólo como instrumentos ciegos de su voluntad, ejerciendo un fatalismo que choca con la idea de providencia, es decir, con la de una inteligencia que prevé y planifica pero siempre deja un margen para la libre expresión individual, necesaria para dar sentido a la vida como camino de salvación.

Sin duda, el aspecto que más interesa en la fundamentación de esta filosofía de la historia en referencia al tema del genio es la idea de que existe un «carácter de las naciones», equiparable al espíritu de los pueblos del que poco después hablará el idealismo alemán y, en especial, Hegel. Pese a su generalidad, al hecho de ser común a muchos individuos, el carácter nacional se mantiene a la vez particular, siendo exclusivo de cada pueblo y, por tanto, no puede ser definido mediante conceptos, sino captado sin intermediarios en un conocimiento vívido y personal, imposible de transmitir a través de una mera reproducción mecánica, de una imitación externa, ya que sólo se aprehende recreando en la intimidad del corazón la experiencia que lo hizo surgir. Para alcanzar el espíritu de un pueblo se hace inevitable participar afectivamente, emotivamente de él. Así lo afirma Herder en *También una filosofía de la historia*:

> Hay toda una naturaleza anímica que domina sobre todo, que modela todas las demás inclinaciones y facultades del alma de acuerdo consigo misma, que colorea incluso los actos más indiferentes; para compartir tales cosas no basta que respondas de palabra: introdúcete en la época, en la región, en la historia entera; sumérgete en todo ello, sintiéndolo; sólo así te hallarás en camino de entender la palabra, pero de esta forma se desvanecerá también el pensamiento, «como si tú mismo fueses todo eso tomado en particular o en su conjunto».[27]

Lo que permite comprender al otro en su singularidad inescrutable es esta proyección emotiva a la que se podría denominar con el término usado por Theodor Lipps casi un siglo después en el ámbito de la estética: *Einfühlung* (endopatía o empatía), si bien hay que recalcar que el auténtico descubridor de esta noción es Herder. En un comienzo, la utiliza para referirse al órgano del conocimiento histórico, asociándola también a lo artístico, porque para él la historia no constituye una disciplina científica en sentido tradicional, sino un arte, pues tanto las obras bellas como los hechos en general se caracterizan por ser originales e irrepetibles. No hay duda de que el genio es quien debe poseer esta capacidad de empatía en sentido mayúsculo, dado que tiene que ser empático para poder plasmar tanto el espíritu de su pueblo como a sus personajes, a los que ha de penetrar interiormente para auscultar sus ideas, sus intenciones y, sobre todo, sus sentimientos. De ahí que en el ensayo dedicado a Shakes-peare, Herder elogie al inglés por la pericia que demuestra en sus dramas para «arrebatar el corazón, las pasiones todas, el alma entera desde el comienzo hasta el fin».[28] Ya en *Ideas,* el filósofo concede a la función empática un alcance mayor convirtiéndola en la facultad básica que permite la comunicación entre los humanos y estimula su aprendizaje, a la cual denomina *Teilnehmung* (participación), *Mitgefühl* (sentimiento compartido) o *Sympathie* (simpatía).[29] Ponerse en el lugar del otro, sentir a la vez con él da contenido a la relación intersubjetiva y capacita para imitarlo y aprender de él. En definitiva, el ser humano está instalado emotivamente en el mundo y su primer contacto con él se efectúa a través de los sentimientos, que luego son elaborados o «desnaturalizados» por la razón.

Esta doble referencia de la empatía, por un lado, hacia lo genérico, lo absoluto que no cambia y permanece atemporal, y, por otro, hacia lo singular que se incardina en la materia para navegar sobre las olas del tiempo, permitirá a los poetas románticos, incluso a Schelling, presentar a la intuición estética como exteriorización de la intuición intelectual. En este proceso también se realiza un doble movimiento: el que produce el estallido de la individualidad y la trascendencia del Yo hasta perderse en el sueño de lo infinito y lo eterno, y el que lo devuelve a la conciencia haciéndolo despertar nuevamente al mundo

sensible, como si hubiese estado muerto.[30] Unos años más tarde, el poeta Novalis tildará de «suicidio» ese acto de intuición[31] que Herder anticipa en uno de sus primeros poemas, titulado justamente *El Yo:*

> El reino de los genios,
> un gran océano indivisible,
> como torrente y gota fluía también en ti
> y daba forma a lo tuyo más propio. ¿Qué es,
> de tus diez mil
> sensaciones, lo tuyo? Amor y necesidad,
> imitación y hábito, tiempo y espacio,
> fastidio y aburrimiento lo han
> formado y moldeado, así que
> en tu barro debes formarlo de nuevo
> para el grande, bueno, incluso para el mejor Todo.
> Por ello se esfuerza aquel deseo, por ello
> aquel impulso de la viviente Naturaleza.
> sólo si, olvidado del propio Yo,
> tu espíritu vive en todas las almas, tu corazón
> en mil corazones bate, eres entonces
> eterno, omnieficiente, un dios,
> Y también, como Dios, invisible —sin nombre.[32]

De acuerdo con esto, el genio se vuelve transparente ante su obra y desaparece en la inmensidad de lo que representa. Como Herder había advertido en su escrito sobre Shakespeare, «el deber del poeta es transportarte a su sueño, donde el espacio y el tiempo adquieren sus propias características».[33] A partir de esa inmersión en el mundo onírico de otro la historia narrada se vuelve símbolo de ideas eternas con total independencia de que el soñador ya no exista. Sin duda, semejantes ideas constituyen el puente sobre el que el *Sturm und Drang* conseguirá atravesar sus propias simas para afianzarse ya en el territorio del futuro Romanticismo.

---

1 Platón, *El banquete, Fedón y Fedro,* Barcelona, Labor, 1975, 244ss.
2 F.W.J. Schelling, *Filosofía del arte,* Madrid, Tecnos, 1999, sección III, §§ 62 y 63, pp. 138ss.
3 J.W. Goethe, «*Prometeo*», en L.A. de Cuenca, *Museo,* Barcelona, Bosch, 1978.
4 J.G. Hamann, *Briefwechsel*, Walther Ziesemer y Arthur Henkel (eds.), Wiesbaden/Frankfurt del Meno, 1955-1979, vol. II, p. 330.
5 *Ibid.,* III, p. 34.
6 *Ibid.,* II, p. 168.
7 J.G. Hamann, *Sämtliche Werke,* Joseph Nadler (ed.), Viena, Herder, 1949-1957, III, p. 284.
8 J.G. Herder, *Diario de mi viaje del año 1769*, en *Obra selecta,* Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 87ss.
9 *Id., Shakespeare*, en *Obra selecta*, *op. cit.,* p. 259.
10 *Ibid.,* p. 258.
11 *Ibid.,* p. 253.
12 *Ibid.,* p. 254.
13 *Ibid.,* p. 257.
14 *Ibid.,* pp. 259s.
15 *Ibid.,* p. 260.
16 *Ibid.,* p. 264.
17 *Ibid.,* p. 263.
18 *Ibid.,* p. 261.

19 *Ibid.,* pp. 266s.

20 *Ibid.,* p. 266.

21 Sobre la idea de la historia como teofanía, sus antecedentes y las contradicciones que engendra en *También una filosofía de la historia,* véase mi estudio preliminar en J.G. Herder, *Antropología e Historia* (edición bilingüe de una selección de textos de *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*), Madrid, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 2002, pp. 19-23. Sobre la solución a tales cuestiones en *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*, cf. *ibid.,* pp. 23-26.

22 J.G. Herder, «Diferencia orgánica entre los animales y los hombres», en *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad,* I, 3. 6; *Antropología e historia, op. cit.,* pp. 53-61. La definición de Herder: «el hombre es *ánthropos,* una *criatura* que puede mirar por encima de sí y a los lejos alrededor de sí» (*ibid.,* p. 55) se basa en la probable etimología de la palabra griega, proveniente de las raíces *aner* (*andrós*) = varón + *ops* = vista.

23 J.G. Herder, «El estado actual de los hombres es probablemente el miembro de enlace entre dos mundos», en *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* I, 5.6; *Antropología e historia*, *op. cit.,* pp. 141-151.

24 J.G. Herder, *Herders Sämmtliche Werke,* B. Suphan (ed.), Berlín, Weidmann, 1877-1913 XXII, pp. 204s.

25 J.G. Herder, *Shakespeare*, en *Obras escogidas, op. cit.,* p. 262.

26 La idea de que Dios ofrece lecciones a través de la historia para que la humanidad aprenda de ellas el camino hacia la salvación aparece ya en San Agustín. En el ámbito de la ilustración alemana, Lessing es su mayor defensor. La exposición más completa de la misma se encuentra en *La educación del género humano* (1780).

27 J.G. Herder, *También una filosofía de la historia,* en *Obra selecta, op. cit.,* p. 296.

28 *Id., Shakespeare*, en *Obra selecta, op. cit.,* p. 262.

29 *Id., Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* I, 4.6.4 y 6: *Sämmtliche Werke, op. cit.,* XIII, pp. 144ss y 155s; *Antropología e historia*, *op. cit.,* pp. 101-103 y 111. El término griego *Sympathie,* que habitualmente se traduce por simpatía, está conectado etimológicamente con la idea de sufrir conjuntamente, padecer o sentir con.

30 Schelling presenta la intuición estética como exteriorización de la intelectual en *El sistema del idealismo trascendental* (cap. VI y «Nota general a todo el sistema», pp. 410-431), pero su concepción de la intuición como una experiencia mística que destruye el Yo se expone en *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (Carta VIII, pp. 65-80). Una explicación detallada de esta cuestión y sus consecuencias filosóficas, así como de su conexión con el *Sturm und Drang* y su repercusión en los poetas románticos alemanes e ingleses se encuentra en V. Moratiel, *Cuando lo infinito asoma desde el abismo. Estudios sobre el romanticismo en lengua alemana e inglesa,* Madrid, Taugenit, 2021, pp. 61-89.

31 Novalis, *Fragmentblatt* 54, en P. Kluckhohn, J. Mähl y R. Samuel (eds.), *Novalis Schriften* II, Stuttgart, Kohlhammer, 1981, p. 395.

32 J.G. Herder, *El yo*, traducción revisada a partir del texto de Volker Rühle*, En los laberintos del autoconocimiento*, *op. cit.,* p. 46.

33 *Id., Shakespeare*, en *Obra selecta, op. cit.,* p. 268.

10. Genialidad fragmentaria: el acercamiento de Schlegel al problema de la subjetividad moderna

María Verónica Galfione (CONICET-UNL)

Si bien resulta habitual interpretar el Romanticismo en términos de una poética del genio, esta figura no parece ocupar un lugar central, al menos a primera vista, en el pensamiento de Friedrich Schlegel, uno de sus representantes filosóficos más importantes. Así, si nos remitimos, por ejemplo, a las notas y fragmentos que conforman *Los Años de apren-dizaje filosófico,* escritos entre los años 1796 y 1806, encontramos que generalmente el término es utilizado sin mayor énfasis para referirse al talento de algún artista o filósofo en particular: «Kant derrocha genio tendiente a lo clásico para la deducción retórica y no histórica de las clases y formas bárbaras»,[1] «Sócrates como genio revolucionario en la filoso-fía».[2] Ciertamente en algunos pasajes aparece aquella imagen del genio que esperaríamos encontrar en un pensador romántico: «el genio es indivisible… Forma parte de la esen-cia del genio ser un sistema para sí, y que, por ende, un genio no puede comprender a ningún otro».[3] No obstante, la caracterización habitual del genio no es reproducida en estos casos de manera elogiosa, sino con el fin de poner en evidencia aquello que debería ser relativizado o limitado. De hecho, si en la tradición alemana se había denominado genio a aquel individuo que era capaz de hacer un uso armónico de sus facultades (paradigmáticamente, en Baumgarten o en Kant), aquí el genio es presentado como una disposición que debe ser sintetizada o limitada por medio de otra: «Goethe es hasta tal punto un poeta universal que sintetiza genio y arte».[4] Y si, en los años precedentes, la referencia a la figura del genio había ido de la mano de una revalorización del arte frente a la filosofía, Schlegel tiende a vincular la filosofía con algún tipo de capacidad reflexiva que se encontraría por encima de la intuición del genio: «Es imposible tener talento o genio para la filosofía. Ella está más allá de eso».[5]

Todo esto resulta aún más extraño si nos acercamos al pensamiento de Schlegel con la mirada prefigurada por la famosa crítica de Hegel a la ironía romántica. Como recordamos, Hegel entiende la ironía romántica como el resultado de una interpretación en clave estética del Yo puro de Fichte y la asocia, por tanto, con la capacidad del artista individual para convertir toda determinación objetiva (técnica, mimética o ética) en mera apariencia insustancial. De tal manera que, si la ironía constituye el eje del pensamiento romántico y esta no representa sino el último estadio del Yo absoluto, esto es, aquel en el cual el arbitrio subjetivo se desentiende incluso de sus antiguas pretensiones especulativas, entonces en ella debería encontrarse condensada la doctrina romántica del artista como genio. Un

recorrido rápido por la obra de Schlegel pone en evidencia que no es posible encontrar demasiados indicios textuales, al menos durante su período romántico, que avalen esta hipótesis de lectura. Salvo excepciones, Schlegel no se interesa por la figura del genio y sería prácticamente imposible atribuirle un rechazo por el momento reflexivo y consciente de la creación artística. Según intentaré mostrar a continuación, esto no responde, sin embargo, a una falta de interés por el problema filosófico que subyace al desarrollo del concepto del genio en el movimiento del *Sturm und Drang*, esto es, a un desinterés por lo que, provisionalmente, podríamos definir como el problema de la subjetividad libre. Por el contrario, desde sus primeros escritos Schlegel reconoce que se trata de un asunto determinante en el mundo moderno. Lo que no puede aceptar —y aquí me ocuparé de explicar por qué— es el tipo de solución que le ofrece la poética del genio. Este desacuerdo fundamental explica por qué Schlegel enfatiza la noción de ironía, la cual, pese a la interpretación de Hegel y también a la de algunos apologetas del Romanticismo, no se presenta como una forma de manifestación de la genialidad sino más bien como un correctivo de la misma.

*

El *Estudio sobre la poesía griega,* el primer libro publicado por Schlegel, parece seguir en principio la senda abierta por el *Sturm und Drang* y orientarse a cuestionar la validez de las tres unidades aristotélicas y el carácter canónico de la tragedia francesa. Al igual que lo había propuesto Herder, Schlegel remite la decadencia de la poesía moderna a la primacía del entendimiento en el ámbito estético e interpreta esta última, a su vez, como un rasgo propio de la formación moderna. «A partir de este dominio del intelecto, de esta artificiosidad de nuestra cultura estética, se explican por completo todas, y aun las más extrañas particularidades de la poesía moderna».[6] No obstante, el rechazo de la poética clásica no se traduce en Schlegel en la proclamación de una estética del genio. Esto último ya se anuncia en el título del ensayo. Pues, si Schlegel elige el término *Studium* es porque quiere enfatizar el momento de la reflexión frente al privilegio unilateral de la *inventio* en el *Sturm und Drang*.[7]

Sin embargo, esta elección tampoco convierte el *Estudio* en un manifiesto en favor de la poesía antigua. Aquí no debería desorientar la permanente referencia a Winckelmann, pues lo que le interesa a Schlegel del «sistemático Winckelmann» no es la respuesta que ofrece al problema de la decadencia cultural de la modernidad, sino más bien la radicalidad con la que plantea el problema. De hecho, si Winckelmann rechaza toda otra vía de renacimiento cultural que no suponga la imitación de la cultura antigua[8] es porque reconoce que el proceso moderno de alienación compromete al mundo moderno en su totalidad. En este punto, Winckelmann se habría adelantado a los jóvenes entusiastas de la década de 1770, y habría tenido la lucidez de advertir que el fenómeno moderno de la reificación no solo afecta la superficie de las instituciones modernas, de manera que sería suficiente traspasarla para reencontrar una fuerza que fluye en un estado de eterna vitalidad.

Pero si Schlegel le reconoce a Winckelmann el mérito de haber constatado «la disparidad absoluta entre antiguos y modernos» y de no haber subestimado, en consecuencia, al modo del *Sturm und Drang,* el alcance de la decadencia del mundo moderno, ya en el *Estudio* rechaza de manera contundente la salida por la vía de la imitación del arte antiguo. Schlegel está convencido del carácter ilusorio de aquellas perspectivas que confían en la posibilidad de revitalizar una *natura naturans* que se encontraría adormecida, pero aún viva, por detrás

de las formas envejecidas de la cultura moderna. No obstante, por este mismo motivo le resulta extremadamente artificial la propuesta de Winckelmann de recuperar la naturaleza perdida por medio de la imitación del arte griego, al menos en tanto en cuanto no se haya «encontrado el punto de vista y las condiciones de la identidad absoluta que ha habido, hay o habrá entre lo antiguo y lo mo-derno».[9]

A fin de evitar la conclusión de Winckelmann, Schlegel insiste en la necesidad de leer la diferencia entre antiguos y modernos en términos histórico-filosóficos. Para ello asume algunos elementos del novedoso planteamiento de Fichte y entiende la historia de la humanidad como el proceso de formación de un sujeto absoluto. Como Fichte, Schlegel sostiene que el sujeto es esencialmente práctico y que, por ende, no *es* sino en tanto *se forma* o se configura a sí mismo por medio de su acción. No obstante, para que este proceso de formación tenga lugar es necesario que se produzca un enfrentamiento con un elemento externo —aun cuando este elemento externo no sea finalmente más que un momento del Yo —. Ahora bien, dada esta oposición inicial, es necesario aceptar que la formación puede desplegarse en dos sentidos contrapuestos, pues el puntapié inicial puede ser dado o bien por el elemento externo o bien por el intelecto. En el primer caso, nos encontramos con un desarrollo armónico y circular, como el que pone en evidencia la historia de la poesía griega —que para Schlegel representa la historia natural de lo bello—; en el segundo, en cambio, el desarrollo asume una apariencia caótica y abierta, como en la modernidad, porque el intelecto opera de manera analítica y descompone las configuraciones naturales y porque introduce, a su vez, expectativas que no pueden ser realizadas de una manera inmediata.

Esta interpretación agudiza el diagnóstico vigente acerca de los males de la modernidad en la medida en que, de acuerdo con ella, las instituciones modernas ya no aparecen como una fachada, por detrás de la cual continuaría latiendo una fuerza eternamente viva. La «prosa es, señala Schlegel, la verdadera naturaleza de los modernos».[10] Pero, si este planteamiento sanciona la destrucción del mundo natural antiguo y sella el carácter prosaico del mundo moderno, también ofrece las herramientas necesarias para reinterpretar el desarrollo aparentemente caótico de este último y para pensar una vía de regeneración que ya no pase por la imitación del mundo antiguo. Aquí resulta central la redefinición de la modernidad en términos de una historia de la formación artificial —en contraste con la historia natural del mundo antiguo—, ya que ella permite hilvanar los momentos dispersos de la poesía moderna en un único desarrollo a través del cual se produciría la progresiva mediación de aquellos elementos que en el mundo antiguo se habrían hallado articulados de una manera natural.

La modernidad es ubicada, así, en un lugar superior con respecto al mundo antiguo y convertida, a su vez, en un período de transición hacia una nueva época en la cual quedarían superadas sus deficiencias estructurales. En este sentido, el aparente incremento de la irracionalidad del todo, el desgarramiento del individuo y la consecuente imposibilidad de que este se reconozca en las diversas configuraciones sociales no serían sino el precio —necesario, pero provisorio— a pagar por el logro de la autoconciencia y de la autodeterminación. Es que el entendimiento no puede convertirse de manera inmediata en causa fundante de toda atribución, sino que debe concentrarse en momentos singulares y pierde, por ello mismo, la visión de la totalidad.[11] Por ello mismo, ya no es posible interpretar la falta de espíritu del mundo moderno —su carácter prosaico— como el resultado de una dialéctica entre pérdida de vitalidad, por una parte, y el desarrollo excesivo y parasitario de la reflexión, por otra, como hacía Herder en su crítica a la ilustración: «Ese libre pensamiento querido, lánguido, fastidioso e inútil, sustituto para todo lo que quizá más

necesitan: corazón, calor, sangre, humanidad, vida».[12] Al haber asumido los presupuestos del pensamiento de Fichte, Schlegel puede razonar en un sentido contrario y leer el desajuste de la configuración intelectual de la época no como el complemento de una civilización envejecida, sino más bien como una prueba de su juventud y de sus expectativas futuras: si la modernidad se caracteriza por el desgarramiento y el vaciamiento de las formas heredadas es porque ella aspira —y debe lograrlo— a recrear por medio de la libertad aquello que la humanidad había recibido en el mundo antiguo como un regalo de la naturaleza y que, precisamente por ello, le había sido arrebatado. «Nuestras carencias», afirma Schlegel, «son nuestras esperanzas, pues ellas surgen justamente del dominio del entendimiento, cuyo perfeccionamiento si bien lento no conoce ningún límite».[13]

Que el Schlegel del *Studium* no le conceda ningún estatuto de ciudadanía a la figura del genio es algo que resulta fácil de anticipar si tenemos en cuenta que su lectura histórico-filosófica de la relación entre la poesía antigua y la moderna no conduce a rechazar, sino más bien a reformular la doctrina de la mímesis. De hecho, el ensayo se cierra con una reivindicación de la teoría (objetiva), como órgano destinado a hacer posible una correcta imitación de la poesía griega. Como ya mencioné, ni la referencia de Schlegel a la mímesis ni su énfasis en el *Estudio* —frente a la *inventio*— van de la mano de la postulación de la superioridad de la poesía antigua sobre la poesía moderna. Aquí prima la confianza en las potencialidades de la subjetividad libre y el convencimiento acerca del carácter autónomo de la producción artística.[14] No obstante, esto no vuelve la referencia al arte antiguo menos reac-tiva frente a la figura del genio, pues si el artista moderno debe guiarse por la producción de los antiguos es justamente con el fin de llevar la mediación reflexiva más allá de los límites que le impone la parcialidad de su propio entendimiento. En este sentido, el rechazo de la figura del genio no solo se puede leer entre líneas en la llamada de Schlegel a desarrollar una teoría estética de carácter objetivo, sino que aparece de manera explícita en su voluntad de acelerar por medio de la teoría y la referencia al arte antiguo el proceso de mediación reflexiva que sería constitutivo del arte moderno.

En este punto resulta importante aclarar que la poética clásica no es la única perspectiva moderna que hace, según Schlegel, un uso limitado del intelecto «al elevar el ejemplo aislado a regla general, ennoblecer la tradición y sancionar el prejuicio».[15] Desde su perspectiva, esta detención del principio motriz de la historia de la poesía griega se manifiesta también, y de una manera más marcada aún, en la poética del *Sturm und Drang* y en su interpretación —equivocada según Schlegel— del arte moderno como producción del genio. El *Sturm und Drang* resulta incapaz de advertir que la insuficiencia de la poética clásica se desprende del hecho de que esta no ha llevado la racionalización de las reglas poéticas hasta sus últimas consecuencias y, en lugar de esto, atribuye su carácter artificioso a su origen reflexivo. Por eso mismo, no puede imaginar otra forma de superación del estrechamiento de la capacidad creativa, que trae consigo la poética clásica, que no sea la restitución de una naturalidad perdida. Este es, de hecho, el sentido de la ponderación de la figura del genio. En tanto ser excepcional, el genio permitiría tanto recuperar la libertad —que se había perdido bajo el imperio de la reglas— como explicar la creación de obras vivas —como lo serían, según el *Sturm und Drang,* las tragedias de Shakespeare y las formas artísticas populares—: el genio operaría a partir de la pura inmediatez del sentimiento y lograría recrear, por ello mismo, formas auténticamente vivas. En este punto, el genio se presenta como el extremo opuesto del individuo moderno en la medida en que, a diferencia de este, no sigue las reglas que su intelecto le impone a la imaginación; más aún, él ni siquiera conoce la escisión moderna de las facultades. El genio crea en tanto ni actúa

de manera autónoma ni tiene la aspiración de hacerlo. Él simplemente sigue sus impulsos y hace posible que se exprese, por medio de ellos, el eterno poder creativo de la fuerza natural. El genio crea porque en él se mantiene activa una potencia natural que se atrofia o asfixia con el avance de la civilización y el primado de las capacidades reflexivas.

Schlegel, en cambio, está convencido de que la superación de las limitaciones del arte solo puede tener lugar por la vía de la mediación reflexiva de la totalidad de los momentos de la creación poética. En tal sentido, está obligado a rechazar todas aquellas posturas que, como las del *Sturm und Drang,* conciben la creación poética como una práctica de carácter no reflexivo. La perspectiva del *Sturm und Drang* no solo de-salentaría la mediación reflexiva de las determinaciones artísticas, sino que, en su mistificación de los impulsos, detendría el proceso histórico que debería permitir que la humanidad alcanzara, alguna vez, el estado de autodeterminación. No obstante, Schlegel no se limita a cuestionar esta posición por sus efectos, sino que se ocupa de mostrar también hasta qué punto el *Sturm und Drang* se equivoca cuando interpreta al genio como una naturaleza excepcional en el marco del mundo moderno. De ahí que Schlegel se dedique tan especialmente en el *Estudio* a la obra de Shakes-peare. Por medio de ella —y más precisamente a través del análisis de Hamlet, la figura emblemática del *Sturm und Drang*—, Schlegel pretende mostrar que ni el genio ni la filosofía del genio son algo más que el punto culminante del propio mundo moderno de la convención.

En este punto, Schlegel repite una impresión que ya había experimentado en 1791 durante su primer contacto con *Hamlet*. De hecho, si en aquel momento se había sentido desconcertado ante la tremenda disociación entre la fuerza subjetiva y las posibilidades de objetivación que era característica de la obra y del personaje, ahora Shakespeare se presenta como el prototipo del poeta interesante, es decir, como el representante de aquel rasgo estético que caracteriza por excelencia el estado de desintegración de la poesía moderna en contraposición con la naturalidad de la poesía antigua. El sentido peyorativo del concepto de lo interesante resulta evidente desde el momento en que Schlegel lo define *ex negativo* a partir de la noción kantiana de lo bello como un «objeto de complacencia sin interés alguno».[16] Lo interesante remite a un tipo de sentimiento estético que rompe la inmanencia de la forma. Interesante es lo que no place en sí mismo sino solo en función de una referencia externa: en función de la implicación o participación emocional del sujeto en el asunto representado.

En tanto lo interesante coloca en el centro la subjetividad del artista o del espectador, este rasgo se presenta como el producto estético esperable de la inversión del proceso formativo. Lo interesante se opone a la objetividad de la poesía antigua y supone, como todo producto subjetivo, una ruptura con la forma orgánica, autónoma o cerrada del mundo griego. En este último sentido, lo interesante implica una caída en «una heteronomía estética»,[17] ya que su ineludible referencia a la subjetividad lo hace apuntar más allá de la apariencia estética. La poesía objetiva, sostiene Schlegel, «no conoce ningún interés y no tiene ninguna pretensión de realidad. Solo aspira a un juego que es tan digno como la seriedad más santa, a una *apariencia* que goza de una validez tan general y dadora de leyes como si fuera la más incondicionada verdad».[18] La poesía interesante, en cambio, remite al individuo y carece, en tal sentido, de validez general: «lo interesante exige una receptividad individual y muchas veces, incluso, un estado de ánimo momentáneo».[19]

Esta breve caracterización de lo interesante permite entender el modo en que Schlegel interpreta la obra de Shakespeare en el *Estudio*. Schlegel acepta que no es posible condenarlo por violar las reglas de la poética clásica, ya que estas reglas carecen de todo

fundamento objetivo.[20] Pero si el distanciamiento de Shakespeare con respecto al canon clásico de la belleza no necesariamente supone un juicio negativo sobre su obra, tampoco es posible realizar una lectura ingenua del carácter disonante de esta última, declarar aparentes todas las tensiones y postular la existencia de una unidad profunda e inefable de la que brotarían, de manera espontánea, todos aquellos momentos que el poeta debería haber sintetizado de forma reflexiva. Si Shakespeare se desvía de las reglas no es, para Schlegel, porque sea un «mortal dotado de fuerza divina», un «creador del mundo y de la historia» o un «intérprete de la naturaleza en todas sus lenguas», como cree Herder,[21] sino más bien porque es un individuo y, en cuanto tal, solo se siente obligado por su propia voluntad. «Su representación no es jamás objetiva, sino completamente afectada, aunque soy el primero que concede que su afectación es la mejor, *su individualidad la más interesante* que hayamos conocido hasta ahora».[22]

Schlegel no oculta el carácter ambivalente de su juicio sobre Shakespeare. Sobre todo en aquellos pasajes en los cuales intenta demostrar la superioridad de Goethe, Schlegel enfatiza los aspectos negativos del poeta inglés. Así, por ejemplo, cuando convierte a Shakespeare en representante por excelencia del manierismo, para reservarle a Goethe un lugar intermedio entre el manierismo moderno y la ansiada objetividad griega:

> Por *manera* entiendo, en el ámbito artístico, una dirección individual del espíritu y un talante individual de la sensibilidad que se exteriorizan en representaciones que serían idealistas.[23]

Frente a este Shakespeare manierista se alza, como «la aurora del arte auténtico y la belleza pura», un Goethe que estaría «en el medio entre lo interesante y lo bello, entre lo manierista y lo objetivo», que «sabe llevar tanta objetividad a la manera como es meramente posible».[24]

El nacionalismo de Schlegel no debería impedir ver, por detrás del reproche a Shakespeare, una crítica de mayor alcance al modelo de subjetividad que presupone la poética del genio. Schlegel encuentra en la figura de Hamlet una prueba del error que comete el *Sturm und Drang* tanto al interpretar al individuo genial como aquel que se hallaría por encima de la artificialidad de la cultura moderna, como al descubrir en él el prototipo del sujeto creador. El destino del príncipe danés pondría en evidencia, más bien, hasta qué punto el rechazo del mundo de la convención y la aspiración a la libre autorrealización solo pueden conducir a agudizar aquellos problemas a los que responde la propia poética del *Sturm und Drang*. Para Schlegel, el desarrollo de la obra muestra con toda claridad que el enfrentamiento con el mundo —enfrentamiento que caracteriza no al individuo genial sino al individuo moderno en general— se paga con la fragmentación de la propia subjetividad, la cual se ve escindida entre el deber que el individuo se impone y un deseo que se resiste a toda prescripción. La subjetividad de Hamlet, señala Schlegel, se ve «desgarrada en direcciones opuestas como en el caballete de tortura»,[25] él «ha perdido los hilos por medio de los cuales se enlaza lo infinito con lo finito y se puede establecer un acuerdo entre aquello que debe ser y lo que es».[26]

Pero el individuo «genial» no solo reproduce el desgarramiento estructural del mundo moderno, sino que lo agrava por medio de su rechazo radical. El análisis de la estructura de la subjetividad de Hamlet revela que ningún individuo moderno —tampoco el genio— sería capaz de crear una totalidad viva y en verdad porque la propia escisión interna lo priva de la capacidad de acción.[27] En este contexto se impone, antes que nada, desde la perspectiva de Schlegel, la necesidad de una mediación que ponga fin a la escisión sujeto-objeto y, con

ella, al propio desgarramiento de la subjetividad. Al optar por el genio, el *Sturm und Drang* no solo se salta este primer paso, sino que, en su intento de recuperar la unidad de la subjetividad, desecha los momentos reflexivos porque cree descubrir en ellos —incluso con razón— una forma de coacción similar a la que rige en el ámbito de las convenciones. Como lo revela Hamlet, según Schlegel, este intento solo puede conducir a profundizar el poder de la objetividad sobre el individuo y a acrecentar el propio desgarramiento interno de la subjetividad. Esto aparecería con claridad en la última escena de la obra, cuando se lleva a cabo la acción tan largamente postergada, pues Hamlet no pasa a la acción porque haya logrado superar su escisión interna, sino simplemente porque decide suspender el proceso reflexivo. La acción que se sigue de allí es tan unilateral que no puede más que convertir a Hamlet, como muestra la obra, en objeto de una causalidad externa y transformar su locura «fingida» en una locura «real».[28]

Así entendida, la figura de Hamlet revelaría el destino tenebroso —y pasivo—[29] del poeta genial. Sería completamente inútil esperar de él una creación auténtica y natural, tanto porque su personalidad es un fragmento del propio mundo desgarrado —y solo puede crear, por ende, obras subjetivas: interesantes, manieristas— como porque, en cuanto tal, él mismo se encuentra internamente desgarrado. Desde esta perspectiva, nada sería más equivocado que pensar que la creación del genio puede expresar de manera inmediata el germen autopoiético que la *natura naturans* habría depositado en él. Si la creación del genio posee un cierto grado de inconsciencia o naturalidad es porque el individuo genial solo puede salir de su pasividad constitutiva si ignora su propio carácter problemático. Pero esto vuelve ilusoria la presunta libertad del genio y acaba transformando la configuración de su obra en un mero producto del azar. Por ello mismo Schlegel puede calificar de manierista la creación del genio y presentarla, al mismo tiempo, como un producto natural. Es que, al disponer los elementos objetivos bajo un sentimiento general e indeterminado, el poeta manierista renuncia a la posibilidad de dotarlos de forma y se entrega al orden arbitrario de las impresiones externas. En este sentido Schlegel puede comparar los dramas de Shakespeare con la naturaleza. No obstante, aquí ya no se trata de la naturaleza eternamente viva, sino, más bien, de una naturaleza corrompida que priva al individuo de todo posible espacio de libertad. «La fructífera y sin frutos exigencia de extenderse en lo infinito, de atravesar el perfume de lo singular, somete al ser humano tan violentamente que el poder de la naturaleza a menudo le quita toda la libertad».[30]

La argumentación de Schlegel contra el *Sturm und Drang* parece servirse de una figura similar a la que Hegel utilizaría luego para criticar el pensamiento del propio Schlegel. El joven filósofo convierte al poeta genial en el prototipo de un alma bella que, en su intento de evadir el mundo de la convención por no encontrarse a la altura de sus aspiraciones internas, acaba sancionando e incluso incrementando su poder. No obstante, a diferencia de Hegel, Schlegel no avizora otra solución que no sea una fuga hacia delante: es necesario profundizar el trabajo de la reflexión que ha dado lugar a la subjetividad desgarrada del genio a los fines de alcanzar, de este modo, una nueva forma de objetividad; una objetividad que no sea el regalo de la naturaleza, sino más bien el producto libre de la subjetividad. Como ya hemos visto, Schlegel encuentra un anticipo de esta objetividad de nuevo orden, aún por venir, en la obra de Goethe.[31] «Aquello que en Hamlet» señala, «solo es destino, acontecimiento, debilidad, aquí es ánimo, acción, fuerza. El estado de ánimo y la orientación de Hamlet es el resultado de la situación externa. La orientación similar de Fausto es carácter originario».[32]

Evidentemente, el joven Schlegel estaba convencido de que el avance del proceso de mediación reflexiva de la objetividad, que articula la historia de la cultura moderna, llevaría a superar tanto la escisión del individuo con respecto a la comunidad como el desgarramiento interno de la subjetividad entre la ley, que el sujeto se impone a sí mismo, y su dimensión pulsional. En este punto, el Schlegel del *Estudio* se halla tan imbuido de republicanismo como los escritos del joven Hegel y subordina, por ello mismo, al igual que su admirado Winckelmann, la consecución de la belleza artística a la restitución de las condiciones de la libertad política. Su defensa de la autonomía estética supone, en tal sentido y pese a la aparente paradoja, una crítica radical de toda forma de esteticismo.

No obstante, en contra de las primeras intenciones de Schlegel, el *Estudio* solo consigue poner en evidencia que es imposible superar el estado de progresiva mediación de la objetividad y que, por tanto, no existe ningún fundamento para esperar que el desarrollo inmanente de la modernidad torne finalmente superflua la figura del genio. Aquí Schlegel choca con el mismo problema de Fichte en tanto una mediación progresiva de la objetividad solo puede conducir de una limitación a otra, sin poder abandonar el plano de la finitud, como señalaría Hegel al referirse a esta construcción conceptual en términos de «infinito malo». Dicho de manera más concreta, Schlegel concibe la historia de la poesía antigua como un desarrollo dialéctico, de tal manera que la salida de sí de la subjetividad, durante el momento lírico —que sigue al momento objetivo de la épica—, es superada en la representación dramática, y le atribuye a la poesía moderna la tarea de reproducir en términos subjetivos esta misma estructura dialéctica. En esto consistiría de hecho la verdadera imitación de la poesía antigua, y no en la mera copia de sus rasgos locales superficiales. Pero si en la tragedia antigua, la síntesis que unifica los momentos enfrentados —la «suprema armonía» que Schlegel atribuye a la tragedia antigua y de la que se burlaría Schiller— se seguía del retroceso obligado de la libertad, la recapitulación moderna debe presentarse ella misma como un acto de la libertad. Aquí la limitación de la subjetividad no solo debe ser aceptada como un acto infinito de justicia, sino también reconocida como el producto de una subjetividad libre. La poesía moderna ya no puede apelar al poder del mito a la hora de justificar la limitación de la subjetividad y debe fundar el cierre de la obra —tanto en términos temáticos como en el plano formal— a partir de la propia actividad consciente del yo.

Las dificultades que impone esta manera de concebir la poesía moderna son reconocidas por Schlegel en el *Estudio* desde el momento en que se sirve de la palabra «revolución» para referirse a la posible superación del reinado de lo interesante. Su insistencia en la necesidad de esta revolución revela que no está dispuesto a preguntarse acerca de los motivos que hacen imposible la superación inmanente de la poesía moderna. No obstante, si nos guiamos por sus trabajos posteriores, es evidente que en algún momento Schlegel lograría descubrir que la falta de consumación de la poesía moderna no es el resultado de una resistencia ociosa que deba ser superada por medio de la fuerza de una revolución. De hecho, a partir de 1796 Schlegel deja de recurrir a figuras *ad hoc* para salvar el hiato entre lo reflexionado y el principio reflexionante y hace del hiato el principio mismo de la poesía moderna. Entre tanto, Schlegel ha aprendido a dejar de ver en la imposibilidad de una mediación completa del No-Yo por parte del Yo un problema, para descubrir en ella la prueba de la copertenencia entre subjetividad y negatividad —del hecho, esto es, de que el surgimiento de la subjetividad se halla mediado por algo que es esencialmente exterior a ella—. Esto supone una profunda revisión de los presupuestos republicanos que Schlegel defiende en el *Estudio* y que lo llevaban a esperar la restitución reflexiva de alguna forma

de eticidad sustancial, pero también una reconsideración de la figura del genio en la medida en que la subjetividad desgarrada ya no puede aparecer como un momento en el marco de un proceso que concluiría con la superación de toda escisión interna. Es mucho lo que podría decirse sobre el primer punto de revisión y sobre el modo en que Schlegel piensa el lugar de la libertad subjetiva más allá de la lógica naturalizadora del liberalismo clásico. Los fundamentos de este giro, sin embargo, se encuentran en la revisión que emprende del problema del genio. Por este motivo, y por razones de espacio, me voy a concentrar en este punto durante la última parte del texto. Lo que me interesa es mostrar que, al igual que en la tradición del *Sturm und Drang,* lo que está en juego en la nueva consideración del problema del genio que realiza Schlegel a partir de 1797 es la pregunta acerca de cómo debe ser entendida la libertad para que su concepto no cancele de antemano las condiciones de todo posible ejercicio de la misma.

En este punto resulta interesante advertir que, si la postulación de la figura del genio responde a la necesidad de pensar una poética más allá de la doctrina normativa clásica, ella no deja de ser, a su vez, una reacción a las aporías que atraviesan la propia concepción moderna de la libertad como autonomía y que la hacen aparecer como el resultado de la interiorización de la servidumbre. Que este es el problema central del *Sturm und Drang* queda claro sobre todo en una mirada retrospectiva, cuando consideramos tanto el tratamiento del genio en la *Crítica de la facultad de juzgar*, como las críticas que Schiller dirige a la concepción kantiana de la libertad. Todo parece indicar que la referencia de Kant a la figura del genio va de la mano de una progresiva, aunque tácita, toma de conciencia acerca de que la noción de libertad como autonomía descansa sobre el presupuesto de la autoescisión y del autosometimiento e implica, por ende, una forma de heteronomía. De hecho, la figura del genio no solo aparece en la tercera crítica como un complemento de la explicación mecánico-causal, sino también, y de manera más relevante, de la explicación teleológica: si es evidente que la relación de libre determinación entre las partes y el todo, que caracteriza a la belleza, no puede ser explicada de manera mecánica, no lo es menos el hecho de que la espontaneidad queda destruida cuando apelamos a la noción alternativa de finalidad. Kant ya había reconocido en la primera crítica que las relaciones mecánico-causales suprimen cualquier forma de libertad. Por ese motivo, había llamado a limitar el alcance de este tipo de explicación. Lo nuevo en la tercera crítica es el silencioso reconocimiento de que también en el ámbito de los fines impera la necesidad y que, por ende, solo en la dimensión estética podríamos encontrar una noción verdaderamente amplia de libertad, es decir, una que, a diferencia de la autolegislación moral, no establezca una relación de subordinación interna.

Esta crítica a la idea de una autolegislación moral como forma culminante de la libertad se hace más clara en el pensamiento de Schiller, quien vincula la libertad al alma bella (y no ya a la buena voluntad): a «aquel estado de ánimo en que armonicen la razón y la sensorialidad, el deber y la inclina-ción».[33] Si tenemos en mente el modo en que el joven Schlegel define la poesía objetiva en el *Estudio,* resulta evidente que también él se hace eco de estos argumentos y que reconoce la necesidad de ir más allá de la lógica de la autonomía. No obstante, Schlegel rechazaba allí tanto el modo en que el movimiento del genio cuestiona la noción de libertad como autonomía, como la manera en que lo hace Schiller. Schlegel parece estar convencido de la posibilidad de que esa libertad estética traspase el ámbito de la apariencia y encuentre una verdadera realización histórica, y por ello no solo juzga innecesaria la limitación de Schiller al plano meramente estético, sino también contraria a la propia idea de libertad. No obstante, tampoco considera adecuado el

rechazo herderiano de la reflexión. Es cierto que esta última ha dado lugar al mundo de la convención y ha tornado imposible toda forma de autorrealización personal. Sin embargo, no se trata más que de un efecto pasajero, mientras que su rechazo radical nos conduciría con certeza a un estado de absoluta iliberalidad, en el cual la subjetividad libre sería doblemente excluida, tanto porque la nueva totalidad se fundaría en el mero capricho —y por ende no podría ser reconocida por una subjetividad autónoma—, como porque ella asumiría un carácter compacto y no dejaría espacio para el arbitrio subjetivo. El producto del individuo genial poseería, en este sentido, «la unidad de una cadena o de una masa que está en contacto consigo misma en cada una de sus partes».[34]

En los textos posteriores, Schlegel parece advertir que ni un grado más elevado de autoconciencia ni el desarrollo de forma alguna de comunidad estarían en condiciones de evadir la autoescisión y autosubordinación que es consustancial a la pretensión de autonomía. Esto no conmueve el juicio negativo de Schlegel con respecto al genio —en tanto falsa figura de la reconciliación—, pero lo lleva a reconocer el momento de negatividad, no reductible a la mediación reflexiva ni al ideal de una libertad pública consumada, que había encontrado refugio en la idea de un individuo excepcional. El Schlegel romántico se hace tan pocas ilusiones como antes acerca de las posibilidades de superar por esta vía el mundo moderno de la convención, pero ahora advierte que, si la poesía aspira a ser libre, entonces ella debe garantizar, de alguna manera, la expresión de ese momento de espontaneidad que presupone el ejercicio de la libertad pero que no puede ser configurada en términos legales.

Para ello es necesario, no obstante, hacer una serie de correcciones sobre la concepción heredada del genio, que permitan enfatizar su naturaleza relacional, esto es, su dependencia con respecto al propio mundo de la convención. En este punto resultan relevantes dos elementos. En primer lugar, la tendencia del Schlegel romántico a complementar la figura del genio por medio de la referencia a la «ironía». En segundo lugar, el hecho de que Schlegel prefiera el término *Witz,* y no el vocablo «genio», para referirse a ese resto de espontaneidad que no puede ser absorbido por el proceso de mediación reflexiva. Comenzaré por esta variación terminológica para luego referirme a la función de la ironía, pues aquel desplazamiento terminológico ya deja ver, en verdad, bajo qué condiciones Schlegel está dispuesto a ir más allá de la concepción moderna de la libertad como autonomía. Para ello no es necesario recorrer la historia completa de ambas expresiones, sino tan solo señalar, junto al parentesco semántico que hace posible el tránsito de una a la otra las sutiles diferencias que existen entre ellas y que llevaron al *Sturm und Drang* a optar por el genio y a Schlegel a inclinarse por el *Witz*. La similitud más evidente remite al hecho de que ambos términos hacen referencia a una capacidad no aprendida cuyos logros no pueden ser explicados de manera estrictamente metódica.[35] Probablemente por este motivo, Kant tiende a equipararlos, cuando los presenta, de manera indistinta, como traducciones del latín «ingenium».[36] No obstante, el *Witz* remite a la capacidad de *encontrar* similitudes inesperadas y presupone, en tal sentido, una relación con algún tipo de material dado, una materialidad que excede la facultad activa, mientras que el término genio hace referencia a una capacidad *creativa* y hace abstracción, por ende, de todo presupuesto material. En este sentido, sería posible darle la razón a Jochen Schmidt cuando afirma que la preferencia del *Sturm und Drang* por la denominación genio marca el inicio de un progresivo desplazamiento de la estética alemana «hacia lo irracional o radicalmente subjetivo».[37]

No obstante, la perspectiva de Schlegel no podría ser incluida de manera unívoca en esta tendencia. Ciertamente, los términos en los que define el *Witz* recuerdan la contraposición

heredada entre el genio y el mundo de la convención. Esto es evidente cuando Schlegel afirma: «El *Witz* es probablemente el producto y la región del libre arbitrio lógico absoluto» —lo que he llamado hasta aquí el capricho o el impulso—; o cuando sostiene: «La antítesis del libre arbitrio es el azar», esto es, las reglas de la poética clásica o el momento necesario de opacidad de las formas instituidas de lo social, su momento de mera convencionalidad.[38] No obstante, en el uso que hace Schlegel del término resuenan las dos diferencias con respecto al concepto de genio que mencioné anteriormente. Schlegel denomina al *Witz* «genialidad fragmentaria»[39] y lo contrapone al genio en tanto este remite al *«to poiein*, a la capacidad de formar imágenes».[40] Por otra parte, Schlegel presenta al *Witz* como «una facultad sincrética y ecléctica» que opera, por ende, a partir de un material preexistente, mientras el genio, en tanto facultad mística, tendría el poder de crear a partir de la nada. «El *Witz* es algo de carácter más sintético que algo puramente místico».[41] Parece evidente que, con este desplazamiento terminológico, Schlegel está generando las condiciones que hacen posible —y necesaria— la introducción de la ironía, en tanto elemento relativizador del momento creativo del *Witz*.

Todo indica que Schlegel recurre al viejo concepto del *Witz* con el fin de enfatizar, contra la poética del genio, el carácter prosaico, mediato, de la actividad creativa. Sin duda, Schlegel reconoce la dependencia del arte con respecto a una instancia de orden impulsivo, que no puede ser recuperada de manera íntegra por medio de la reflexión ni articulada en términos legales. No obstante, no está dispuesto a admitir el alcance ni el estatuto que el *Sturm und Drang* le atribuye a este momento de espontaneidad. Para limitarlo, y evitar así la iliberalidad que sería propia del genio, incapaz de reinscribir en la obra su propia marca de negatividad, Schlegel recurre a la ironía. La ironía es la encargada de relativizar la presunta inmediatez del impulso creador y de evitar, así, las inversiones dialécticas que provoca la voluntad afirmativa del genio y que Schlegel ya había denunciado en el *Estudio:* «Para poder escribir bien sobre un asunto», afirma Schlegel a la hora de justificar la autolimitación que introduce la ironía,

> es necesario que este ya no tenga ningún interés para nosotros... Mientras inventa y está inspirado, el artista se encuentra con respecto a la comunicación en un estado, cuando menos, iliberal... De este modo pasa por alto el valor y la dignidad de la autolimitación, que para el artista, igual que para el ser humano en general, constituye lo más importante, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, pues cuando no nos ponemos límites a nosotros mismos, es el mundo el que nos limita y acabamos, así, convertidos en esclavos. Y lo más elevado, porque solo podemos limitarnos en aquellos puntos y en aquellas facetas en los que poseemos una fuerza infinita, la facultad de autocreación y autoaniquilación. Incluso una charla amigable que no puede ser libremente interrumpida en cualquier momento, por un capricho incondicionado, tiene algo iliberal.[42]

La referencia a una charla amigable resulta de interés no solo por la analogía que establece entre la dimensión social y la estética, sino también porque pone de relieve el punto de desacuerdo con el *Sturm und Drang*. Como la conversación amiga, también el *Witz* posee un carácter espontáneo o imprevisible, y supone, en tal sentido, tanto una ruptura con el ámbito de la convención —lo socialmente regulado— como una interrupción del imperativo de la autorregulación de la conducta —solo podemos comportarnos activamente en una conversación, participar de ella, si nos adaptamos a su curso, si nos plegamos a ella —. No obstante, también la conversación debe poder ser interrumpida de manera arbitraria

si no quiere perder su liberalidad y convertirse ella misma en una parte del mundo del deber. Trasladado al arte, esto supone que el momento del libre arbitrio no debería aparecer en la obra de arte de forma afirmativa. Si bien el *Witz* no es un mero *todavía no* de la reflexión, no hay reflexión acerca de las condiciones de posibilidad de la representación poética que no imponga la necesidad de una nueva reflexión y que no conlleve, por ende, la producción de su propio ámbito de exclusión. A este desdoblamiento infinito apunta la definición de la poesía romántica como una poesía universal progresiva.[43] No obstante, por ello mismo tampoco es posible absolutizar el valor de aquello que se resiste a la totalización o a la integración formal. El impulso impugna la pretensión totalizadora de lo establecido, pero al mismo tiempo pone en entredicho su propio derecho a la existencia. Esto es lo que advierte Schlegel en su lectura de Hamlet y lo que encuentra aterrador en la obra: el escalofriante desenlace de la tragedia inglesa pone en evidencia que el impulso no es la naturaleza en su estado de inocencia, como pretende el *Sturm und Drang,* sino una naturaleza que ha sido reprimida y que se encuentra, por ende, constitutivamente desfigurada. La metáfora del rayo, que Schlegel utiliza para referirse al *Witz,* busca resaltar el carácter violento del *Witz*. Sin embargo, la violencia del *Witz* no solo se funda en el hecho de que su fuerza choca contra una normatividad de alcance limitado, es decir, el *Witz* no es violento simplemente a raíz del carácter parcial de la norma establecida —porque esta no le reserva al impulso otro lugar más que el de la transgresión—, sino porque participa de esa misma normatividad: porque el impulso ha sido deformado por ella al ser convertido en —y excluido como— lo otro de lo establecido.[44]

Por ello mismo no es posible hacerle justicia al momento inmotivado o impulsivo del arte si no es por medio de un rodeo, del mismo modo en que tampoco el arbitrio subjetivo puede ser reconocido en el plano político de forma lineal, como pretende el liberalismo cuando aspira a transformar la libertad en el derecho a disponer a gusto de un espacio separado de lo social. De hecho, Schlegel no solo recurre a dos conceptos a la hora de referirse a aquello que, en la terminología heredada, se denomina genio, sino que el concepto que utiliza para referirse al momento de la autolimitación —la ironía— conlleva a su vez la idea de un nuevo desdoblamiento. Esta tendencia queda clara cuando Schlegel hace derivar la ironía romántica de la ironía socrática y le atribuye a esta última un carácter absolutamente indeterminado. Pues, si bien Schlegel sostiene que el cometido de la ironía no es engañar a nadie —«salvo a aquellos que la consideran un engaño»— y que, por tanto, nada resultaría más desacertado que asumir frente a ella la mera actitud de la sospecha, también rechaza la posibilidad de abandonarse crédulamente ante el comportamiento irónico. Cualquiera de estas dos actitudes acabaría con la ironía. En la ironía, afirma, «todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez».[45] Por ello mismo, así como no sería acertado interpretar la ironía romántica como una figura del distanciamiento con respecto a la objetividad —a la objetividad de la ley (interior o exterior) y a la objetividad de la propia representación artística—, como hace Hegel, tampoco le haríamos justicia si esperábamos de la interrupción irónica del *Witz* la institución de una forma potenciada de sustancialidad. Según la lectura que he presentado hasta aquí, la ironía es autolimitación y nos recuerda, por ende, el carácter social de esa dimensión pulsional que había sido fetichizada por el *Sturm und Drang*. La ironía se vuelve contra la inmediatez del *Witz* y pone en evidencia, de esta forma, el carácter inmanente de toda presunta trascendencia de lo social. No obstante, no lo hace para cerrar el ciclo de la mediación por medio de alguna forma de doble negación. Si ella nos trae a la memoria la omnipresencia de la mediación social —y nos enseña a ver en la presunta libertad del genio

la falta de libertad del todo social— es para mostrar, a su vez, que toda huida *verdadera* de lo social se fundamenta, en última instancia, en un interés por la propia constitución de lo social: que no hay totalidad que no cree su propia exterioridad y que, por ende, tampoco hay comunidad libre que pueda prescindir del recuerdo —almacenado en el arte o al menos en cierto tipo de arte— de su propia negatividad.

---

1 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe,* E. Behler (ed.), Múnich, Schoningh, 1958 ss., XVIII, fr. 404, p. 60.

2 *Ibid.,* XVIII, fr. 394, p. 59.

3 *Ibid.,* XVIII, fr. 996, p. 112.

4 *Ibid.,* XVIII, fr. 855, p. 100.

5 *Ibid.,* XVIII, fr. 195, p. 35.

6 *Ibid.,* 1, p. 237.

7 R. Warning, F. Bernhard y J. Ritter, «Genie», en J. Ritter (ed.), *Histo-risches Wörterbuch der Philosophie,* t. 3, Basel, Schwabe, pp. 279ss.

8 «La única forma para nosotros de volvernos grandes, incluso inimitables —había dicho Winckelmann—, es la imitación de los antiguos... en particular los griegos» (J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst,* Stuttgart, Reclam, 1969, p. 4).

9 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* pp. 2 y 188s, fr. 149.

10 *Ibid.,* 1, p. 256.

11 *Ibid.,* 1, p. 35, p. 244.

12 J.G. Herder, *Filosofía de la historia para una educación de la huma-nidad,* Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2007, p. 92.

13 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* 1, p. 35.

14 *Ibid.,* 1, p. 38.

15 Schlegel hace una ponderación matizada de la poética clásica. En ella se proyecta un gusto equivocado, pero, en tanto aspira a establecer leyes de carácter general, aparece como el resultado de la «meritoria y constante aspiración a una ciencia de validez general» (*ibid.,* 1, p. 237).

16 I. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 136.

17 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* 1, p. 269.

18 *Ibid.,* p. 210.

19 *Ibid.,* p. 252.

20 *Ibid.,* p. 249.

21 J.G. Herder, *Herder und der Sturm und Drang 1764-1774*, Múnich, C. Hanser, 1984, pp. 535-536 y 546.

22 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* 1, p. 147.

23 *Ibid.,* 1, pp. 251ss.

24 *Ibid.,* 1, pp. 259-60.

25 *Ibid.,* 1, p. 247.

26 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* p. 60.

27 «Si fuera menos grande», afirma el autor, «sería efectivamente un héroe», puesto que la pureza de su alma no se vería amenazada por el peligro de la acción (F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* XXIII, p. 105).

28 Schlegel habla de un «suicido del espíritu libre» (*ibid.,* p. 98).

29 En una carta del 19 de junio de 1793 dirigida a su hermano August, afirmaba también: «Lo más interior de su ser es una nada horrenda, desprecio del mundo y de sí mismo. Este es el espíritu de la poesía, todo lo demás solo es carne, envoltura» (*ibid.,* p. 105).

30 *Ibid.,* 1, pp. 39ss.

31 *Ibid.,* XXIII, p. 185.

32 *Ibid.,* 1, p. 259.

33 F. Schiller, «Über Anmut und Würde», en *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*, t. 5, Múnich, Hanser, 1962, p. 462.

34 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* 1, 629.

35 Cf. J.C. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, p. 102; A. Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik,* vol. I: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis Zur Kritik der Urteilskraft, Halle, M. Niemeyer, 1923, p. 152; I. Kant, *Gesammelte Schriften*, vols. 1-22 ed. por la Preußische Akademie der Wissenschaften, vol. 23 por la Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, a partir del vol. 24 Akademie der

Wissenschaften zu Göttingen, Berlin, 1900 ss, AA7, p. 201; A. Bäumler, «Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik», en *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts,* Halle, Zur Kritik der Urteilskraft, M. Niemeyer, 1923, p. 152.

36 I. Kant, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.,* AA7, p. 220.

37 J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur. Philosophie und Politik, 1750-1945*, t. 1, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 36.

38 F. Schlegel, *op. cit., p.* 112/fr. 1001.

39 *Ibid.,* XVIII, p. 102/fr. 881.

40 Aquí es importante aclarar dos cosas. En primer lugar, que con su reivindicación del *Witz*, Schlegel reafirma su opción por la modernidad y su ca-rácter prosaico. El *Witz* es propio de una época que para Schlegel se define por su naturaleza fragmentaria o química, contra la idea de genio, que se encontraría asociada a la pretensión de organicidad (F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* p. 232/fr. 366). Por otro lado, se debe aclarar que si bien Schlegel recupera la noción ilustrada de *Witz* y lo vuelve contra el rechazo, propio del *Sturm und Drang,* del carácter prosaico de lo moderno, no deja de rechazar el abordaje instrumental de esta figura que realiza la ilustración: «Witz ist Zweck an sich, wie die Tugend, die Liebe und die Kunst». (*ibid., p.* 2, 154 /fr. 59).

41 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* XVIII, p. 98/fr. 837.

42 *Ibid.,* p. 2, 150/fr. 37.

43 Schlegel analiza este problema en su reseña del *Wilhelm Meister* de Goethe. Según sostiene allí, la intención de Goethe en esta obra es justamente cerrar el círculo que lleva de la reflexión a la representación y restituir la posibilidad de una representación objetiva. Desde el título en adelante —Über Meister—, toda la reseña de Schlegel no apunta sino a mostrar hasta qué punto la obra de Goethe hace fracasar las intenciones de su autor. Cf. M.V. Galfione, «Estudio preliminar», en *Ensayos sobre la prosa,* Madrid, Punto de vista, 2020.

44 Para un análisis de la dimensión temporal del problema, cf. K.H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins,* Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 7.

45 F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, op. cit.,* p. 2, 159/fr. 108.

11. El genio en el camino de Novalis hacia el idealismo mágico

Miguel Alberti (UNMdP)

En la obra de Novalis el concepto de «genio», como muchos otros, amplía su alcance respecto de los usos corrientes en su época. Se universaliza, o, dicho en términos muy afines a Novalis, se potencia, se «romantiza». Es muy infrecuente que hable de «genio» en términos específicamente estéticos o para referirse a una capacidad sobresaliente de invención o de penetración (intelectual, artística o del tipo que fuera). No porque Novalis no encuentre en estos espacios un terreno afín al genio: se trata, más bien, de que encuentra al genio activo no solo en la creación de una obra de arte o de un pensamiento sino también en la creación del mundo que lo rodea. Planteado en estos términos, podría sostenerse, efectivamente, que su concepto de «genio» tiene poco que ver con la esfera de lo estético y que, cuando sí se refiere a esta esfera, lo hace de modo más o menos accidental. Sin embargo, también podría decirse, con más precisión, que su concepto de «genio» tiene *todo* que ver con la esfera de lo estético en la medida en que esta última también es universalizada y proyectada sobre la vida en general.

Para Novalis, plenamente romántico en este aspecto, la realización misma de la vida propia y el vínculo con el mundo exterior son prácticas que se rigen por reglas características de la creación artística. El ser humano debe crear su vida y el mundo en que la desarrolla tal como un artista crea su obra. La dimensión estética, en este sentido, no está propiamente ausente del concepto de «genio» de Novalis, sino que más bien es lo estético el patrón que regula su modo de entender el mundo y el vínculo del sujeto con él. Dicho de otro modo, no se trata de que Novalis no piense al artista como genio: se trata de que piensa al ser humano como artista y al genio como su herramienta. De este modo, la dimensión estética no cae realmente *más allá* de la noción de genio, sino que está presupuesta *más acá*. Se juega, antes que en el plano estético, en un plano metafísico.

A su vez, este concepto metafísico-estético de «genio» —dado el uso que Novalis gustaba hacer de las nociones de «moral», «moralización», etc., sobre lo que se tratará más adelante— posee también una dimensión ética. La tarea, la *misión* del ser humano es producir un mundo de acuerdo a como *debería ser;* con la exteriorización creativa de su libre voluntad, el ser humano no solo crea el mundo a la manera del artista, sino que simultáneamente lo forma, lo educa, lo «moraliza». Con ello lo potencia a su altura más elevada, lo libera de lo impropio, lo romantiza.

Se trata de conexiones que Novalis empezó a trazar desde la primera fase de su obra teórica y hasta sus reflexiones más «tardías». Las comillas en «tardías» obedecen a que se trata de la obra de alguien que murió a los veintiocho años y cuya producción madura había abarcado poco más que cinco años, de modo que puede parecer fuera de lugar referirse a ella en estos términos. A pesar de ello, considero que sí se justifica abordar la obra de Novalis como un tránsito en etapas distinguibles, puesto que puede advertirse una auténtica evolución que, de algún modo, se vincula con sus consideraciones sobre el genio.

Muy sucintamente, considero que la obra de Friedrich von Hardenberg (que adoptó el pseudónimo «Novalis» para la casi totalidad de su obra publicada en vida) puede pensarse en tres etapas, separadas por dos breves períodos de transición. La primera contendría, sobre todo, las reflexiones filosóficas de los años 1795-1796 que conocemos como *Fichte-Studien (Estudios sobre Fichte)*.[1] Estos apuntes nos muestran a un Hardenberg ocupado en los mismos temas que ocupaban en general a todos los filósofos alemanes del momento: las consecuencias y limitaciones de la *Doctrina de la Ciencia* fichteana, el vínculo entre el yo y el no-yo, las interacciones entre las facultades «espirituales» del ser humano, etc. La tesis que más interesa a la comprensión de la evolución del pensamiento de Novalis es la constatación repetida acerca de los límites de la filosofía y de la necesidad de generar algún otro lenguaje que sí fuera capaz de sondear, de un modo u otro, aquello absoluto a lo que el pensamiento siempre aspira y nunca alcanza. Los *Fichte-Studien* llegan a plantearse la posibilidad de que ese lenguaje sea el del arte.

Un primer período de transición lo constituye el año 1797, con muy poca producción, en donde suceden dos hechos de importancia para este contexto. Por un lado, Novalis incorpora, con la lectura detenida del filósofo neerlandés Frans Hemsterhuis, una noción de «moral» que tendrá, reformulada, bastante interés en los pasajes que comentaremos más adelante. Por otro lado, ese lenguaje artístico destinado a *exhibir* aquello absoluto que la filosofía es incapaz de demostrar empieza a identificarse con la poesía.

Desde finales de 1797, y a lo largo de 1798, la obra de Novalis se compone, sobre todo, de fragmentos. Es la época de la publicación de *Polen* y de *Fe y amor* y el de la redacción de otras series que acabarían quedando inéditas por mucho tiempo, pero que poseen gran interés. En los fragmentos, Novalis le da forma literaria a varias de las reflexiones alcanzadas en sus investigaciones filosóficas. Es decir, intenta empezar a desarrollar ese nuevo lenguaje, más penetrante, con este nuevo formato fragmentario que, sin embargo, considera apropiado para pensamientos aún no desarrollados del todo y destinado a ser superado por la auténtica poesía.

Esa evolución se constata en la transformación de *Los discípulos en Sais,* inicialmente pensada como un conjunto de fragmentos y posteriormente devenida proyecto de novela (que quedaría inconclusa). El tránsito del fragmento a la novela, o, mejor, a la *narración* es el tránsito de la segunda a la tercera etapa de la producción de Novalis.

Los últimos años de su carrera tienen dos grandes intereses principales: estudios científicos, por un lado, y la redacción de obra literaria, por otro. Respecto de lo primero, vemos multiplicarse las series de apuntes con reflexiones sobre las más diversas teorías científicas (y pseudocientíficas) y vemos también consolidarse las nociones que Hardenberg había empezado a desarrollar acerca de lo que se conoce como su «idealismo mágico», de lo que se hablará más adelante con bastante detalle. En cuanto a lo segundo, es la etapa de la obra de Novalis en las que se lleva finalmente a la práctica de manera bastante decidida el proyecto teórico-literario que había empezado a cobrar forma sobre el cierre de los *Fichte-Studien* y que se había comenzado a configurar en *Los discípulos en Sais*. Es la

época de la redacción, sobre todo, de *Heinrich von Ofterdingen* y de los *Himnos a la noche,* probablemente lo más destacado de su obra literaria y donde encontramos, creo, un intento consciente de materializar las ideas del «idealismo mágico» y el programa de una «romantización» del mundo.

Romantización que, como ya se adelantó, se juega en el ámbito del arte (en particular en el de la poesía —entendida en un sentido amplio que se detallará más adelante—), pero también en el ámbito de la realidad en su conjunto y que Novalis describe como un acto de «moralización». Un fragmento de 1798, a propósito del genio, reúne estas tres dimensiones de una manera particularmente sintética y sugestiva: «El genio, en general, es poético. Si el genio efectuó algo, lo efectuó poéticamente. El auténtico hombre moral es poeta» (II: 536 [49]).[2]

Genio y moralidad

El vínculo entre genio y «moral» aparece ya en la más temprana colección de apuntes de Hardenberg, los *Fichte-Studien* ya mencionados. En uno de los apuntes de las últimas series encontramos las siguientes reflexiones:

> La moralidad tiene que ser el núcleo de nuestra existencia si debe ser, para nosotros, lo que ella quiere ser. El *ideal del ser* tiene que ser su fin y su origen. Una infinita *realización del ser* sería la determinación del yo. [...] El yo parece contradecirse si se desconoce la naturaleza de su eficacia, la actividad de la imaginación productiva [...]. El hecho del que aquí hablamos tiene que ser pensado totalmente como algo puramente espiritual, no individual o aislado, no temporal, casi como un instante que abarca y comprende en sí el universo eterno en el cual vivimos, nos movemos y somos un *factum* infinito que sucede entero en cada instante, genio *idéntico y eternamente eficaz, ser yo*. (II: 266-267 [556]; 2007:[3] 169-170)

La moralidad se describe como la realización del ideal del ser en tanto determinación del yo, como un despliegue de la actividad libre de su imaginación productiva. Gracias a que es concebido así —como un acto libre e incondicionado— al hecho de la moralización del mundo se lo puede pensar como desarrollándose en una esfera absoluta, fuera del tiempo. Este ser humano al que le corresponde la tarea de realizar el ser a partir de su espontaneidad se caracteriza por su «eficacia» *(Wircksamkeit),* un concepto muy utilizado por Novalis en esta época para señalar, precisamente, el grado de proyección del ser humano sobre el mundo a su alrededor. Dicho con mayor precisión, «eficacia» equivale a la *creación* del ser humano del mundo en el que vive.

El yo tiene que asumir esta tarea de «formar» el mundo como un acto de responsabilidad, como una misión que le fuera encomendada. Dice el fragmento 32 de *Polen:* «Tenemos una *misión*. Se nos ha asignado la formación de la Tierra» (II: 426/427 [32/32]).[4] Esta tarea, aceptada como tal en función de un compromiso moral, no se concreta, sin embargo, en el plano de los valores. No consiste, como podría haberse tratado en un pensador iluminista, en educar a la ciudadanía, en desarrollar un sistema de gobierno justo, etc. La misión formadora, «moralizante», a la que estamos llamados no tiene tenor social ni es realmente pedagógica. Al menos no si restringimos el alcance de la pedagogía al ámbito humano. La proyección de la idea de Novalis es más ambiciosa (más poética, si se quiere): se trata del perfeccionamiento de la realidad misma, de la educación de la Tierra misma, de la creación de un mundo moralizado, es decir, de un mundo no de acuerdo a como es sino *de acuerdo a*

como debería ser. Y ¿cómo debería ser el mundo?

La respuesta se encuentra dispersa en los apuntes de Novalis ya desde los *Fichte-Studien* y hasta las anotaciones más tardías. En primer lugar, el mundo debería ser una proyección voluntaria de un yo creador libre e incondicionado. «Moralizar» el mundo equivale a hacerlo resultado de la acción del yo, a unificar al mundo exterior con el interior. «El mundo es el ámbito de la unificación imperfecta del espíritu y de la naturaleza. Su completa indiferenciación constituye el ente moral por excelencia: *Dios.* La esencia de Dios consiste en la *incesante moralización»* (III: 61 [3]; 1996:5 82).6

Ahora bien, esta acción de moralización a partir de la unificación de lo exterior con lo interior, de la naturaleza con el espíritu, adjudicada aquí a la divinidad, es también la acción propia del genio:

> El genio es el principio sintetizador, el genio hace posible lo imposible, hace imposible lo posible, conocido lo desconocido, desconocido lo conocido, etc. En una palabra, es el principio moralizador, transubstanciador. (Vida y principio genial o genio son una misma cosa.) (Genio imperfecto.) (III: 168 [12]; 1996: 95-96).

El genio, pues, es un reflejo en miniatura, un reflejo humano de la divinidad. Con la libertad irrestricta de su omnipotencia creadora pasa por encima de los límites pretendidamente establecidos de la realidad, «educándola», transformándola en un resultado de su voluntad y, en ese sentido, unificándola consigo mismo. Como se va a señalar más adelante, para Hardenberg esta prerrogativa y esta llamada a la moralización del mundo recae, en general, sobre el ser humano en tanto tal sin distinción. Sin embargo, el modo más característico y pleno de llevar a la práctica esta misión es, en términos más generales, el del artista. Con más precisión, el del poeta. La herramienta que por excelencia posee el genio para la moralización del mundo es la poesía. «La libertad electiva es poética, de ahí que la moral sea fundamentalmente poesía. Ideal de la voluntad universal, voluntad mágica. ¿Acaso es toda *elección libre* absolutamente poética–moral?» (III: 417 [769]; 1996: 419).

Genio y poesía trascendental

La acción creadora del yo es «poética» en más de un sentido. El término «poesía», para empezar, es entendido en términos que solo accidentalmente son literarios. Se dice de algo que es «poético», de acuerdo con la etimología del término, cuando es realizador, cuando es creación. Y creación en sentido fuerte. Como dice Novalis, «Poetizar es engendrar. Todo lo poetizado debe ser un individuo viviente» (II, 534 [36]). Los *Frühromantiker*, el primer grupo de románticos alemanes que definió el programa y las expectativas del movimiento, eran muy afines a este uso etimológico de los términos «poesía», «poetizar», etc. Desplazar la poesía del ámbito del arte como ornamento para reubicarla en el de la creación activa y original de mundo la colocaba en una posición particularmente privilegiada, desde la cual podía —ese era su máximo objetivo— intentar superar los límites que la filosofía ya había reconocido como irrebasables, al menos para sí misma. Esta fue la salida que encontró el primer Romanticismo alemán para ir más allá, para ubicarse por encima de la filosofía en cuanto al alcance de su mira y al impacto de su acción. La filosofía tiene vedado el acceso a lo absoluto porque lo tiene vedado la inteligencia. Posee jurisdicción sobre lo que está debajo de ella, y respecto de lo que está por encima solo posee un anhelo vano o, en el

mejor de los casos, resignación. Estas ideas funcionan como un bajo continuo a lo largo de todos los *Fichte-Studien*. A modo de ejemplo, «La filosofía no debe responder más que a lo que se le pregunta. No puede producir nada. Hay que darle alguna cosa / análisis. / Ella lo ordena y lo explica» (II: 113 [15]; 2007: 42). «La filosofía se halla estrictamente limitada a las modificaciones determinadas *de la conciencia*. Es modesta. No sale de sus fronteras. Comprende lo que está en ella o lo que hay debajo de ella» (II: 268 [559]; 2007: 171).

Pero la pregunta a la que los románticos querían responder afirmativamente era si existía *alguna otra vía,* diferente de la del entendimiento, para alcanzar, *de alguna manera,* aquello que al auténtico conocimiento le resulta inaccesible por la naturaleza misma de ambos: la de lo absoluto y la del entendimiento. Novalis empieza a imaginar estos lenguajes posibles, distintos del de la filosofía, muy cerca del cierre de los *Fichte-Studien*. Poco después habrá encontrado esta otra vía en el lenguaje de la poesía.

Para la exploración de esos espacios de lo absoluto, en efecto, la poesía contaba con algunas herramientas muy convenientes: su potencia creadora (ausente en la filosofía) y su capacidad de llevarla a la práctica de manera libre, incondicionada. La poesía será el lenguaje del genio, el vehículo con el que se proyecte hacia fuera.

«El artista es absolutamente trascendental», dice Hardenberg en un fragmento de 1798 (II: 534 [40]). Con «trascendental» se refiere, de acuerdo con el uso corriente para la época, al plano en el que se dan las condiciones de posibilidad de algo, es decir, a un plano en el que las determinaciones no son recibidas (es «previo» a ello), sino impuestas. El artista, en general, pertenece a este espacio: posee en sí las condiciones de lo creado y la facultades necesarias para la creación. En el plano del discurso, esta operación se da en la «poesía», o, más precisamente (puesto que no toda poesía tiene esta capacidad o esta meta), en la «poesía trascendental».[7] Esta poesía que logra legislar sobre el mundo es la que posee en mayor grado la capacidad de elevar al ser humano a la posición que le corresponde, la de creador. En este sentido, la poesía es el «médico trascendental», como dice Novalis en el siguiente apunte:

> La poesía es el gran arte de la construcción de la salud trascendental. El poeta es, por tanto, el médico trascendental.
>
> La poesía hace y deshace con dolor y con consquilleo, con placer y con displacer, con error y con verdad, con salud y enfermedad, entremezcla todo para su gran fin de fines: la *elevación del hombre por encima de sí mismo* (II, 535 [42]).

La poesía restaura la dimensión trascendental del ser humano persiguiendo un objetivo: volverlo superior a sí mismo. Por medio de esta restauración, el ser humano sale de su posición de «enfermedad», reconociéndose como el portador de un poder de creación que no se somete a condiciones, sino que las instaura él mismo. ¿De qué manera sucede esto? ¿En dónde reside, concretamente, el poder de esta poesía «trascendental»? Hardenberg da algunas especificaciones importantes en fragmentos como los siguientes:

> De la elaboración de la poesía trascendental se puede esperar una trópica que comprenda las leyes de la *construcción simbólica* del mundo trascendental (II: 536 [48]).
>
> La poesía trascendental es una mezcla de filosofía y poesía. En su fundamento se ocupa de todas las funciones trascendentales, y contiene de hecho lo trascendental en general. El poeta trascendental es el hombre trascendental en general (II: 536 [47]).

La poesía trascendental debería poder exponer un despliegue de los principios que rigen el ámbito en el que se dictan las leyes siguiendo las cuales el mundo es *construido*. Esta construcción puede ser realizada, en principio, por cualquier ser humano capaz de proyectar creativa, realizadora, libremente su voluntad sobre la realidad exterior. En la imagen del «poeta trascendental» se expresa la esencia y el fin del ser humano trascendental en general; ambos se identifican el uno con el otro. En la medida en que el ser humano crea y despliega su creación, es poeta; en la medida en que esa creación es producto de una exteriorización libre de su subjetividad, es trascendental. Con este acto de imposición de la voluntad creadora propia sobre el mundo el ser humano (el poeta, o el ser humano en tanto poeta) realiza la acción que describimos, siguiendo a Novalis, como una «moralización» del mundo. La formulación teórica, filosófica, de estas ideas es lo que conocemos como «idealismo mágico».

Genio y mundo: el «idealismo mágico»

El pensamiento filosófico de Novalis fue asociado desde muy tempranamente a la etiqueta de «idealismo mágico». El hecho de que él mismo haya usado en escasas seis veces la expresión «idealista mágico» o «idealismo mágico» en lo que conservamos de su obra es poco significativo frente al hecho de que, por un lado, la etiqueta funciona muy bien para describir su pensamiento, y, por otro, él mismo habla de «mi idealismo mágico» (III: 315 [399]; 1996: 417), es decir, que fue Hardenberg quien denominó así su comprensión del mundo a partir de, al menos, 1798. Desde que la crítica comenzó a intentar liberar a Novalis de las consecuencias simplificadoras y caricaturizantes que habían tenido sobre la recepción de su obra las permanentes asociaciones con los símbolos de la flor azul, la noche, la magia, etc. —desde que comenzó a intentar, por así decir, reducir «lo Novalis» de Hardenberg—, se pasó, por fortuna, a intentar aproximaciones más «científicas», menos fantasiosas y, con ello también, a desconfiar del alcance de etiquetas tales como «idealismo mágico»,[8] que podían dar a entender una visión demasiado poco racional o incluso demasiado mística de parte de Hardenberg. Pero este saludable proceso de puesta en valor de su pensamiento no puede ocultar que él mismo, nos guste o no a quienes queremos encontrar en su obra teórica un pensamiento consistente y del mayor interés, se expresó reiteradas veces en términos que distan mucho de los de la pura argumentación racional a la manera, por ejemplo, de Fichte. Algunas de las expresiones más contundentes acerca del vínculo del ser humano con el mundo a su alrededor nos muestran que si la etiqueta de «idealismo mágico» resulta desatinada será más por lo que anuncia de «idealista» que por lo que anuncia de «mágico».

Dice Novalis:

> ¿Qué es la naturaleza? Un índice enciclopédico sistemático o plan de nuestro espíritu. [...] El destino que nos oprime es la pereza de nuestro espíritu. Mediante el ensanchamiento y la formación de nuestra actividad nos transformaremos a nosotros mismos en el destino. [...] *Dios quiere dioses* (II: 583-584 [248]).

La referencia al destino como algo que solo ilusoriamente oprime al individuo es clave. La percepción de un mundo exterior como un espacio que condiciona *de hecho* al yo es precisamente lo que caracteriza al modo más elemental de pensamiento, tal como lo describe Novalis en la primera mención de su idealismo mágico, citada *in extenso* a

continuación:

> Semejanza y desemejanza de Asmus y Ligne y Voltaire. También Jacobi pertenece a los *Empiristas Trascendentes*. Empirista es aquel cuyo modo de pensar es un efecto del mundo externo y del hado, el pensador pasivo, al cual su filosofía le es dada. Voltaire es un empirista puro, y así también varios filósofos franceses. Ligne tiende imperceptiblemente hacia los Empiristas Trascendentes. Estos realizan el tránsito hacia los dogmáticos, de ahí se llega a los soñadores, o a los dogmáticos trascendentes, después a Kant, de ahí a Fichte, y finalmente al idealismo mágico (II: 605 [375]).

Este fragmento, invaluable a la hora de mostrarnos cuál era la reconstrucción que Hardenberg hacía de los pensamientos que debían culminar en el suyo, tiene el defecto de no darnos información sobre en qué consiste, concretamente, su propia teoría. Por lo pronto, lo que queda claro es que está en el polo contrario al de la pasividad del empirista, quien permite que se construya en él un mundo compuesto exclusivamente por *lo dado* (se reduzca esto a lo físico o abarque también el ámbito de lo trascendente). El camino idealista, contrario de este, es una profundización sostenida en *lo puesto:* en primer lugar, Kant y su constatación de la «validez objetiva» de las «condiciones subjetivas del pensar», y en segundo lugar, el yo de Fichte, al que, sin embargo, todavía le falta perfeccionarse: en un apunte algo más tardío se plantea Hardenberg la posibilidad de un «auténtico fichteísmo, sin *choque* —sin no-yo en *el sentido que Fichte le daba*—. Desarrollo de la *fórmula* yo» (III: 385 [639]; 1996: 74). ¿En qué consiste este fichteísmo sin choque, sin no-yo *en el sentido fichteano*? La clave parece estar en la primera parte de la cita:[9] no se trata realmente de una disolución del no-yo, sino de la suspensión de su impacto sobre el yo, de la negación de la capacidad del no-yo de implicar una limitación para el yo. La interacción entre el yo y el no-yo no se dará en los términos del choque *en el sentido fichteano*. Se dará de un modo en el que, por lo que nos indica otro apunte sobre el idealismo mágico que se citará a continuación, el yo no encuentra en el no-yo un obstáculo o un límite, sino, más bien, su propia obra. Ya sea porque asimila el mundo hasta transformarlo en una producción propia, o porque logra algo más elevado, complementario de esto último: proyectar su interioridad en un mundo fuera de sí. Hardenberg lo plantea en estos términos:

> Si no conseguís hacer perceptibles los pensamientos de manera indirecta (y accidental), haced entonces perceptibles, por el contrario, las cosas externas de manera directa (y voluntaria), lo que equivale exactamente a: si no conseguís transformar los pensamientos en cosas externas, transformad entonces las cosas externas en pensamientos. Si no conseguís transformar un pensamiento en un alma independiente, que se separa de vosotros, y *en ese momento* es también *ajena* (esto es, en un alma que aparece como exterior), entonces proceded a la inversa con las cosas externas y transformadlas en pensamientos.

Ambas operaciones son idealistas. Quien tiene ambas dominadas por completo es el *idealista mágico*. ¿No será la perfección de cada una de estas dos operaciones dependiente de la otra?

(El no-yo es la secreción originaria inicial, el engendramiento en tamaño natural. Consecuencias médicas de esta secreción. Educación del no-yo) (III: 301 [338]).

> Ambos movimientos son pensados como complementarios: en primer lugar, el famoso camino hacia dentro,[10] de ensimismamiento, de autoconcentración, como resultado del cual, en

> Novalis, se identifica al yo como el auténtico ámbito de formación del mundo a su alrededor (este es el lado propiamente idealista del idealismo mágico).[11]

El descubrimiento de este camino ya supone la intervención de un genio, como afirma Novalis en un importante fragmento de *Polen* que vale la pena leer *in extenso:*

> Casi todo genio ha sido, hasta ahora, unilateral, el resultado de una constitución enfermiza. Un tipo de genio tenía demasiado sentido externo; el otro, demasiado sentido interno. Rara vez alcanzó la naturaleza el equilibrio entre ambos, una constitución perfecta y genial. A menudo surgió, casualmente, una proporción perfecta que, sin embargo, nunca logró durar porque no era el espíritu el que la había concebido y fijado, la cosa no pasaba de momentos afortunados. El primer genio *que se penetró a sí mismo* encontró aquí el germen típico de un mundo inconmensurable, hizo un descubrimiento que debió ser el más notable de la historia universal, ya que con él empieza una época completamente nueva de la humanidad, y no es hasta ahora que, habiendo alcanzado este nivel, empieza a ser posible la verdadera historia de todo tipo, ya que el camino recorrido hasta el momento constituye ahora un todo *propio* y completamente explicable. Nos ha sido dado aquel lugar fuera del mundo y Arquímedes podrá cumplir su promesa (II: 454/455 [93/94]; 2007: 217).

La promesa tiene que ver con el camino productivo hacia fuera, en el que el yo, consciente de su poder, se proyecta hacia el mundo exterior y lo hace ser de acuerdo con su voluntad (este es el lado «mágico» del idealismo mágico de Hardenberg). A propósito de este punto, es decir, del sentido y el grado en el que el yo es, dentro del idealismo alemán, el auténtico creador del mundo que lo rodea, se suscitan discusiones pantanosas que los textos no siempre permiten saldar de modo definitivo. El caso de Novalis cumple con esta tendencia, a pesar de que sus expresiones concretas al respecto, si no dejamos de lado ningún período de su obra (y en particular, si no dejamos de lado el más «tardío») son bastante inequívocas respecto del alcance que se da al poder espontáneo del yo en cuanto a su participación en la formación del mundo. Por ejemplo:

> Arte de volverse omnipotente, arte de realizar nuestra voluntad por completo. Debemos tomar bajo nuestro poder el cuerpo, como también el alma. El cuerpo es la herramienta para la formación y modificación del mundo; debemos, por lo tanto, intentar educar nuestro cuerpo para ser órgano *todopoderoso*. La modificación de nuestra herramienta es una *modificación* del mundo (II: 587 [256]).

Es decir, que el yo tiene la potencialidad de devenir, como resultado de un proceso de autoadiestramiento (que, interesantemente, involucra también al cuerpo) todopoderoso; tiene la potencialidad de imponer su voluntad al mundo de manera, en principio, irrestricta. Como ya comenté, este es el lado propiamente mágico del asunto. Para Novalis, de hecho, «El mago físico sabe vitalizar la naturaleza y manejarla a voluntad *como si fuese su propio cuerpo»* (III: 297 [322]; 1996: 414). De allí que «La magia es = el arte de utilizar el mundo sensible a voluntad» (II: 546 [109]). Y de ello mismo depende el hecho de que el mundo sea, en última instancia, «un *tropo universal* del espíritu, una imagen simbólica del mismo» (II: 600 [349]). Esto, al parecer, afecta en una primera instancia a la humanidad en general. Así lo plantea en uno de sus «fragmentos de Teplice»: «El *hechicero más grande* sería aquel que al mismo tiempo pudiera hechizarse a sí mismo hasta tal punto que sus hechizos se le ofrecieran como fenómenos extraños, autónomos. ¿No podría ser ese nuestro

caso?» (II: 612 [407]).

El genio, los genios: consideraciones finales

Sin demasiados matices, dice repetidamente Hardenberg que el ser humano, *en la medida en que consigue* moldearse a sí mismo, conquistar la capacidad de proyectarse hacia afuera —devenir mago, en una palabra—, cobra dominio sobre el mundo exterior y es capaz de tornarlo, en principio, una materialización pura de su voluntad. Eso, en términos de Hardenberg, es la competencia del genio. En un apunte de *La Enciclopedia,* acerca de los juicios sintéticos a priori de Kant, tenemos explícitamente aparejadas, entre otras, las preguntas «¿Es posible un genio, se puede definir el genio?» y «¿Es posible la magia?» (III: 388 [650]; 1996: 21-22). Pero la interrogación en torno a esta capacidad «mágica» o «genial» del ser humano (o cualquiera de sus formulaciones restantes en el apunte en cuestión) no parece tolerar una respuesta cabal, completa, con los recursos del entendimiento. A lo sumo, Hardenberg parece afín a sostener que sí, que el genio es posible, pero el despliegue de la acción de este humano genial se resiste a un abordaje argumental detenido. Que para él son efectivamente posibles el genio y la magia *al menos en un determinado sentido* es evidente y explícito en citas como las ya vistas. Ello se debe en parte a que el no-yo en el que piensa, el destino de la acción del genio, no es un no-yo que se manifieste como choque, sino más bien lo contrario: este no-yo se define por su hospitalidad, por su penetrabilidad:

> El mundo tiene una capacidad originaria de ser animado por mí, está en general animado por mí *a priori,* es uno conmigo. Yo tengo una tendencia y una capacidad de animar el mundo originarias. Solo que yo no puedo entrar en relación con nada que no dependa de mi voluntad o no sea acorde a ella. De aquí que el mundo deba tener la disposición originaria de depender de mí, de ser acorde a mi voluntad (II: 554 [125]).

Existe una indistinción originaria entre el yo y el mundo que vuelve a este último una permanente materialización de la voluntad de aquel. Ahora bien, varios apuntes indican que esta acción del yo no siempre se cumple, en el hecho del conocimiento, en igual medida. La proyección de esta voluntad del yo sobre el mundo es posibilitada por la pasividad receptiva del mundo, pero el grado en que dicha proyección se realice depende del yo. Dicho de otro modo, no todas las personas despliegan su libre capacidad productiva, poética, moralizadora, con la misma eficacia, con la misma amplitud. Y en esto reside el sentido no universal, sino *específico,* si se quiere, del mago, del poeta, del genio —términos que, como ocurre con frecuencia en Novalis, tienden a unificarse, a ser manifestaciones de lo mismo, como los personajes de sus novelas—. Existe un sentido en el que Novalis piensa en genios en quienes la potencia creadora propia de la humanidad en general se despega, se eleva por encima de la mayoría, se potencia.

A estos personajes, geniales más allá de la media, está dedicado, en grado creciente, todo lo más valioso de la obra literaria más tardía de Novalis. No es de extrañar. Si a ese punto culminante de la expansión genial del ser humano se llega por medio de un proceso que es resultado de una práctica, de un entrenamiento, no es sino esperable que Novalis haya querido exhibir en sus narraciones las características de dicho proceso. Es comprensible que haya dedicado en su obra literaria (y no solo allí) un interés muy particular a la figura del iniciado. Es fácil de entender que su obra se haya inclinado decididamente a la narración y

que haya tenido una particular afinidad con la novela de formación. En particular, solo es esperable que su proyecto de mayor envergadura, *Heinrich von Ofterdingen,* haya sido una novela de formación en la que el resultado del entrenamiento no tiene que ver realmente con un aprendizaje para la vida, con un aprendizaje destinado a culminar con la conquista de la adultez, sino con un aprendizaje para la poesía, con un aprendizaje que apunta, precisamente, a que el personaje conquiste la capacidad de fundirse con el universo y de legislar sobre él. Tampoco es de extrañar la predilección de Novalis por el cuento maravilloso como punto decisivo de sus proyectos de novelas. En última instancia, todos ellos son los resultados de una reflexión intelectual y una tensión creadora que no se resuelven suficiente ni satisfactoriamente por medio del discurso argumental, que no reciben auténtica justicia de parte de la filosofía. El proceso de conquista de una voluntad que se imponga de manera absolutamente libre sobre el mundo, capaz de una «moralización» ilimitada de la realidad, se tiene que exhibir mediante discursos que también posean la posibilidad de romper con las imposiciones de la razón y trascender sus límites. Como ya ocurriría en los *Fichte-Studien,* Hardenberg empezara a advertir: «Por cierto, que esto aún debe ser vertido en un lenguaje distinto» (II: 255 [477]).

---

1 El título no fue decidido por Novalis sino por los editores de su obra. Su pertinencia fue puesta en duda y se buscó (y en muchos casos parece haberse encontrado) inspiración para las reflexiones de Hardenberg en estos apuntes en las obras de otros filósofos distintos de Fichte (cf. M. Frank, «"Alle Wahrheit ist relativ, alles Wissen symbolisch": Motive der Grundsatz-Skepsis in der frühen Jenaer Romantik [1796]», *Revue Internationale de Philosophie* 50/197 [1996], pp. 403-436; *id.,* «Von der Grundsatz-Kritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den Fichte-Studien und ihr konstellatorisches Umfeld», *Athenäum*, 1998, pp. 75-95).

2 Consigno siempre, siguiendo el uso corriente, la referencia al volumen (romanos) y la página (arábigos) de la *Historisch-kritische Ausgabe* (*HKA*): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs* (a cargo de Richard Samuel y cols.). El número entre corchetes a continuación corresponde al número de estudio o de fragmento del que se trata en el apartado al que pertenece el fragmento citado. Cf. *Die Werke Friedrich von Hardenbergs,* fundada por P. Kluckhohn y R. Samuel y editada por R. Samuel con la colaboración de H.-J. Mähl y G. Schulz, Stuttgart, Kohlhammer, 1960ss. Por último, cuando cite versiones ajenas publicadas (es lo que hice en la mayoría de los casos en los que dichas versiones existen), indicaré también el año y la página de la traducción. Cuando no indique nada, la traducción es mía.

3 Cf. Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos [Observaciones varias / Fe y amor / La cristiandad o Europa / Diálogos y Monólogo]*, Madrid, Akal, 2007.

4 En el caso de *Polen,* dado que circulan en castellano traducciones que o bien siguen el texto tal como fue editado en 1798 o el texto original de Novalis, indico la página y el número de fragmento correspondiente, en primer lugar, a las «Observaciones varias» —el texto a partir del cual se armó, con modificaciones, agregados, etc., *Polen*— y a continuación el de *Polen*.

5 Cf. Novalis, *La Enciclopedia,* Madrid, Fundamentos, 1976.

6 Cf. también el apunte 50 de *La Enciclopedia* (III: 246-248), donde se trata la «moralización de la naturaleza» y se habla de una «física mágica». También en el apunte 197 (III: 275) habla Novalis de una «moralización del universo» y hace explícita la referencia a Hemsterhuis.

7 El concepto de «poesía trascendental» proviene de los fragmentos del *Athenaeum* de Friedrich Schlegel. En el fragmento 238 la caracteriza como una poesía que reúne lo real con lo ideal. Novalis usa el concepto con otro significado, del que se trata en esta sección. Sobre el sentido que le diera Schlegel, cf. H.-D. Weber, *Friedrich Schlegels «Transzendentalpoesie». Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert,* Múnich, Fink, 1973, cap. 1. Sobre la poesía trascendental de Novalis puede consultarse R. Heine, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann,* Bonn, Bouvier, 1974. Sobre el tema en general, cf. para una presentación sintética, V.L. Waibel, «Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus», en H. Feger (ed.), *Handbuch Literatur und Philosophie*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2012. También Walter Benjamin abordó el asunto en el cuarto capítulo de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Abada, 2017

8 Las exposiciones cuidadosas y serias del idealismo mágico de Novalis empezaron a multiplicarse, junto con la reconsideración y revalorización en general de su pensamiento filosófico, a partir de mediados de la década de 1760. Cf. J. Stieghahn, *Magisches Denken in den Fragmenten Friedrichs von Hardenberg (Novalis)*, Berlín (tesis),

1964; K.H. Volkmann-Schluck, «Novalis' magischer Idealismus», en H. Steffen (ed.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 45-53; M. Frank, «Die Philosophie des sogenannten "magischen Idealismus"», *Euphorion* 63 (1969), pp. 88-116.

9 En este contexto no importa en qué medida la presentación de Hardenberg hace justicia a la teoría efectivamente defendida por Fichte. Se intentará dar una explicación de su visión del asunto sin atender a las divergencias respecto de Fichte mismo.

10 Cf. el fragmento 16 de *Polen* (17 de las «Observaciones»): «La fantasía sitúa el mundo futuro, ya sea en las alturas, ya sea en las profundidades, o, para nosotros, en la metempsicosis. Soñamos con viajes por el cosmos, pero el cosmos ¿no está *en nosotros?* Las profundidades de nuestro espíritu no las conocemos; hacia dentro conduce el camino misterioso. En nosotros o en ningún lugar está la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de las sombras, arroja sus sombras hacia el reino de la luz. Ahora interiormente nos parece tan oscuro, solitario e informe... Pero cuán completamente diferente se nos antojará cuando haya desaparecido este eclipse y se haya corrido el cuerpo de las sombras, disfrutaremos más que nunca, pues nuestro espíritu padeció privaciones» (II: 416–418/417–419 [17/16]).

11 En uno de sus apuntes de los «Cuadernos sobre química» encontramos la asociación explícita entre el camino «del espíritu hacia la naturaleza» y el «camino moral» (III: 41 [1]).

12. *Inventio* y verdad según Vico[1]

Manuela Sanna

Introducción: el ingenio en la «reivindicación de Vico»

En el año 1729 Giambattista Vico (1668-1744) redactó un texto frecuentemente desatendido por parte de sus estudiosos, a saber, *Vici vindiciae*. Lo compuso como respuesta a una reseña anónima de la primera edición de su *Scienza nuova,* de 1725.[2] La reseña se había publicado en el *Acta Eruditorum* en Leipzig, en agosto de 1727. En su respuesta a esta reseña, objetando con rencor a su crítico, Vico sostenía que «no por casualidad […] el término "ingenio" fue utilizado por ese vagabundo». El revisor anónimo al que responde Vico había señalado que *ingenio tamen magis indulget quam veritati,* considerando además el sistema de derecho natural un mero *figmentum,* una invención. Vico añadía que «este término pone de manifiesto, en efecto, la capciosidad del lenguaje con que se expresan los protestantes cuando dicen que la Iglesia católica romana se basa en la ingeniosidad de los argumentos y no en la verdad de su fundamento».[3]

Este es uno de los numerosos usos que hace Vico del término «ingenio». La proliferación en su empleo se relaciona, en parte, con la dificultad de utilizar un término que también tiene aspectos lingüísticamente variados, y también, con la posibilidad de referirse a diferentes fuentes retórico-conceptuales.[4] En el uso, a menudo casual, que el propio Vico hace de la palabra, se encuentran y se perciben, en efecto, diferentes fuentes e interpretaciones del término. Así, en un trabajo sobre el fundamento lingüístico del ingenio se identifican al menos tres direcciones: a) el uso clásico y humanístico de *ingenium* como sinónimo de *natura* y antónimo de *ars,* tal como se desprende del *De antiquissima* (un uso que hace más articuladas y utilizables las aplicaciones en la teoría del conocimiento); b) el uso de la tradición médico-galénica del siglo XVI, donde el ingenio aparece como sinónimo de «disposición natural», de carácter; c) el uso derivado de la tradición aristotélica, para la que el ingenio descubre las relaciones entre las cosas y, por tanto, las hace (este enfoque es el que conduce al aspecto más típicamente barroco teorizado por varios como Pellegrini, Sforza Pallavicino, Tesauro o Muratori). En la obra de Vico, las tradiciones toman forma y se utilizan juntas. La literatura crítica sobre el filósofo napolitano las toma en consideración por separado, según el campo que pretende privilegiar, y allí donde se detiene en la teorización epistemológica la reflexión sobre el ingenio se ancla firmemente en la tematización del hacer histórico, del «verum-factum».[5]

En el pasaje de *Vici vindiciae,* la ingeniosidad revela su fuerte componente de *inventio* no en el sentido ciceroniano del término, que comentaremos más adelante, sino en lo que Vico

identificará como el significado típicamente medieval de la palabra. En *Sn44*, de hecho, Vico recuerda que «en los tiempos bárbaros, se decía "fantasía" por "ingenio", y en lugar de decir "hombre de ingenio", se decía "hombre fantás-tico"»[6] —en el sentido, por tanto, de «hombre extravagante»—. Precisamente por ello, en la reseña anónima que hemos mencionado resulta tan fácil relacionar el ingenio con el *figmentum,* ya que se trata precisamente de una invención ficticia. Para Vico, la sinonimia entre fantasía e ingenio nace en la Edad Media y la etimología remite a la «tradición ambivalente de la imaginación melancólica»,[7] también valorada autobiográficamente por Vico, que la convierte en una «primera operación de la "mente humana"» (formada por la memoria, la fantasía y el ingenio) dentro de la cual florece la poesía primitiva. La separación de Vico, aunque dentro de la misma facultad, entre ingenio y fantasía, aleja cualquier posibilidad de conferir a las verdades puramente intelectuales el valor poético de la imaginación fantástica; con todo, en este caso, Vico está más influenciado por el neoplatonismo humanista que por el clima barroco, en el que la tradición lo sitúa más a menudo en relación con el tema del ingenio. Como hemos visto, sin embargo, en contraste con el pensamiento antiguo, hay una separación sustancial entre ingenio y fantasía y entre sentimiento y juicio.

El ingenio en la tradición clásica latina

Según la tradición que se remonta a Virgilio y Horacio,[8] el ingenio desempeña un papel decisivo en la continuidad de la disposición espiritual y está íntimamente ligado a la fundación del *ars*. En este sentido, basta pensar en los pasajes que asimilan «ingeniero» e «ingenio» en *Sn44,*[9] donde Dédalo, según la tradición no solo de Ovidio sino también de Lucrecio, viene a ser realmente el prototipo del inventor y funciona como sinónimo de *ingenium,* incluso en sentido lingüístico: *daedala tellus* designa «ingenioso».[10] Pero la diferencia que se establece en las *Vici vindiciae*[11] entre el ingenio de los britanos y la aplicación *(studium)* de los galos explica el nivel en el que el ingenio se opone al *ars:* generación frente a producción; y aquí se trata de la *generatio* por medio de *experimentum* de matriz baconiana. El ingenio ayuda a ver las semejanzas y a realizarlas: «es necesario el ingenio para descubrir algo»[12] y, aún más, «encontrar es obra del azar; crear, de la laboriosidad»[13] *(invenire enim fortunae est, face-re autem industriae). Invenire* es un aspecto del ingenio relacionada con el concepto de *generatio; facere* está relacionado con *ars,* con la producción por medio de la *industria*. El *ingenium* como *natura* engloba ambos aspectos, y si la geometría es beneficiosa para el ingenio no lo es como método, sino en cuanto que permite su aplicación en disciplinas dispares, entonces es necesario elaborar una geometría que no sea analítica, sino sintética, que permita «no encontrar *(invenire)* la verdad, sino crearla».[14]

De la lectura de *Sn44,* Libro segundo, II, 7, V se desprende que

> la providencia aconsejó bien a los asuntos humanos al promover en las mentes antes la tópica que la crítica, del mismo modo que primero es conocer y después juzgar las cosas. Porque la tópica es la facultad de hacer las mentes ingeniosas, al igual que la crítica es la de hacerlas rigurosas; y en aquellos tiempos era necesario descubrir todas las cosas necesarias para la vida humana, y descubrir es propiedad del ingenio.[15]

El concepto de *invenire* como propiedad ingeniosa se deriva directamente del *De oratore* ciceroniano, para quien el ingenio es el recurso más conveniente para la *inventio* retórica.

Es decir, para Vico todos los inventos son anteriores a la revelación del análisis, que no ha sido portador de ningún progreso técnico. Los métodos sintético y analítico no se oponen en absoluto porque ambos utilizan la fuerza del ingenio: esta convergencia ha sido subrayada por una línea crítica[16] que identifica la matriz de la filosofía de Vico precisamente en el concepto de *ingenium* tal y como fue desarrollado por el humanismo y el Renacimiento y lo confronta con las *regulae* cartesianas.

El *facere* es, por tanto, una actividad que requiere un esfuerzo, una industria, a diferencia de la técnica inventiva, que está estrechamente ligada al azar, al descubrimiento de algo que ya se ha hecho. Es la imaginación la que coincide con la *inventio* y como tal se expresa como facultad de engendrar lo nuevo, es decir, produce una nueva mezcla de naturalezas en un producto que en sí mismo no es verdadero ni falso, como se verá más adelante en la formulación de la figura monstruosa. El ingenio, específicamente y al contrario que la *imaginatio,* utiliza el *invenire* como función conservadora y restauradora, por lo que tiene una relación privilegiada con la memoria. No se trata solo de la capacidad de recordar, sino también de la capacidad de extraer la verdad a través de la memoria:[17] el ingenio parecería en este sentido el movimiento final del *verum-factum.*[18]

Al mismo tiempo, tomando como modelo a Cicerón, el *ingenium* en Vico también muestra al hombre su matriz divina. «No solo es comúnmente repetido, sino también demostrado por los filósofos, que el ingenio es el padre divino de toda invención *(ingenium esse divinum inventionum paren-tem)»,*[19] comenta Vico en las *Vici vindiciae,* y si los filósofos se aplicaran al estudio de la física según el método del ingenio «se asemejarían, en cierto modo, a Dios Todopoderoso, en quien intelecto y actividad *(intelligentia et opus)* son una misma cosa».[20] Es en virtud del ingenio que el hombre es capaz de conocer lo que simplemente ve —y en esto Vico también responde a la herencia renacentista, al menos a la afirmación de Nicolás de Cusa, en la que se reconoce la diferencia entre la mente divina y la mente humana en la diferencia entre «hacer» y «ver»—. El intelecto del hombre viquiano ve todas las cosas juntas, pero precisamente porque no es Dios, no puede conocerlas juntas: el ingenio realiza esta operación que lo acerca al conocimiento de la divinidad, es decir, pone las partes juntas y experimenta las posibles relaciones recíprocas. En *Sn44,* en la dign. XXXVI, cuando Vico afirma que «la fantasía es tanto más robusta cuanto más débil es el raciocinio», no se da lo que se define como una complementariedad dialéctica entre «ingenio» y «juicio» o «inte-lecto»,[21] que es habitual en la retórica clásica en el ámbito barroco. La antítesis aparece ya en la VI oración inaugural, donde, sin embargo, interviene también la memoria, casi sinónimo de fantasía, como aprendemos poco después en la dignidad L, en la que se define como «memoria dilatada o compuesta». También la fantasía conserva en el hombre una impronta originariamente divina. La facultad fantástica demuestra el campo de acción puramente humano en el sondeo de la posibilidad divina del intelecto porque es tanto una facultad que representa la realidad con imágenes como un impulso productivo en la creación de nuevas ideas.[22]

Por lo tanto, la crítica protestante a la lectura católica de las Escrituras —para volver al texto de la *Vici vindiciae*—, tal como se lee como ejemplo de un determinado tipo de procedimiento de Vico, se basa en un evidente conflicto interno entre el Ingenio y la Verdad: la ingeniosidad de la tesis contrasta y oculta el principio de la verdad. Y Vico también señala que el término no se utiliza por casualidad, observación que lo lleva a comentar que «la filosofía, la geometría, la filología y, en definitiva, todas las doctrinas demuestran claramente que la opinión de que el ingenio contrasta con la verdad es absolutamente absurda»[23] y, además, que «nada como el ingenio busca alcanzar la verdad

con un ardor tan infinito».[24] Es tan cierto que luego hace todo lo posible, entrando en el meollo de la cuestión, para establecer qué y cuánto juega la facultad ingeniosa, y siguiendo qué camino metodológico, en el reconocimiento de la verdad en filosofía, geometría y filología.

De humano ingenio: los usos del ingenio

Pero la verdadera respuesta a la cuestión planteada por el crítico la da Vico al componer *De humano ingenio, acute arguteque dictis et de risu e re nata digressio,* que es el único caso, en la producción viquiana, de una reflexión sobre este tema. El objetivo de Vico es llamar la atención sobre el hecho de que existe tanto un uso correcto del ingenio —aquel al que recurren quienes se ocupan de la filosofía, la geometría, la física o la filología— como un uso desviado, lo que demuestra aún más la fiabilidad del primero. La atención al tema del ridículo es estrictamente funcional en clave teórico-conceptual a la primera parte del escrito y constituye la respuesta teóricamente fundamentada a la acusación que se le hace de «abandonarse al ingenio», pues su propósito es subrayar las modificaciones que la forma de la verdad asume en las formulaciones retóricas y, por tanto, en las conceptuales. La distinción principal es entre la *ingenii acumen,* que lleva las cosas divididas entre sí a una única verdad, y la *arguta dicta,* que crea relaciones superficiales y aparentes, resultando ser «el producto de una fantasía débil y endeble» que nubla la mente y la decepciona hasta tal punto en su expectativa de llegar a la verdad[25] que aleja al hombre de su estado normal, produciendo risa. Vico hace suyas las teorías aristotélicas y ciceronianas sobre la risa causada por las expectativas defraudadas.[26] Toda la crítica de Vico, presente en las *Vici vindiciae,* a las «comedias burlescas», que «ponen en ridículo a las personas sensatas y que por medio de la risa anulan toda capacidad de razonamiento correcto»,[27] representa un evidente ataque al gusto barroco, y la adhesión a las proposiciones aristotélicas y ciceronianas denuncia la posición de Vico sobre la verdad.

Según el modelo de las *Oraciones inaugurales,* la fidelidad a la razón contiene el sentido más elevado de la función civilizadora de la cultura:[28] utilizar el ingenio de forma correcta no es una posibilidad, sino un compromiso. La facultad peculiar de los filósofos, en quienes mejor se realiza el trabajo del ingenio, consiste en «percibir las semejanzas ideales en las cosas muy distantes y diferentes».[29]. Para Vico, esto se puede lograr con resultados diferentes, ya que, utilizando términos prestados del lenguaje de la geometría, el ingenio puede ser *acutum* u *obtusum,* en función de la velocidad en el establecimiento de correlaciones,[30] y «sutil» es diferente de «agudo», ya que «el sutil consta de una sola línea y el agudo de dos».[31]

Por lo demás, al confiar la amarga historia de la reseña a las páginas de su autobiografía, Vico afirma que ha respondido a la acusación de complacer al ingenio más que a la verdad componiendo «una digresión, donde trata de los principios más profundos del ingenio, de la risa y de los dichos agudos e ingeniosos: que el ingenio siempre se envuelve en la verdad y es el padre de dichos agudos, y que la fantasía débil es la madre de los ingeniosos, y prueba que la naturaleza de los burladores es más bestial que humana».[32] El carácter aberrante de los dichos ingeniosos se debe a la intervención del ingenio, aunque privado de su capacidad sintética, que por lo tanto produce *monstra*. El carácter grotesco de los *arguta dicta* surge del ensamblaje de partes que no están coordinadas, que no se adaptan entre sí, que no son de la misma naturaleza, así como el monstruo como elemento mitológico aparece en el

escenario de los héroes. Lo que se consigue no es la verosimilitud, sino una simulación de la verdad que no produce conocimiento. La risa genera un «engaño que se dirige al ingenio humano ávido de verdad» (y es tanto más incontenible cuanto más imita la realidad)[33] cuando se le ofrece algo ligeramente deformado y no del todo alejado de la verdad, algo falso que se esconde bajo la apariencia de lo verdadero, parafraseando a Horacio. Así, el ingenio se refiere a «algo falso que se arroga alguna apariencia de verdad», en tanto que la agudeza descubre «lo que aparentemente parecía diferente, pero se reconocía como lo mismo en sustancia, es decir, una verdad que se ocultaba bajo la apariencia de lo falso».[34] Y todo esto se consigue deformando ligeramente la realidad, no tanto como para hacerla irreconocible, sino solo transformada. Vico se apropia de la tradición que, partiendo de las Sagradas Escrituras, confina lo ridículo a una zona entre lo humano y lo animal, porque es fruto de tendencias malignas, vehículo de la falsedad disfrazada de verdad, engaño del oyente.[35] Y se sirve de esta teoría para demostrar que una creación lingüística elegante es también una obra del ingenio, apoyándose en la *Retórica* aristotélica y sugiriendo que el discurso puede ampliarse en clave simbólica y no quedarse solo en el aspecto lingüístico del problema.

Vico reconoce que la risa es una prerrogativa del hombre, pero la relega a los aspectos menos distintivos de lo humano, a una zona patológica e inmoral que confina con lo insensato y lo animal. «Los hombres serios y severos no se ríen, porque no son aptos para el juego. Concentrados en el ejercicio de su ingenio, no se dejan distraer por nada más».[36] Y en este caso el ingenio que diferencia al hombre de las bestias es el padre de los dichos agudos; pero el hombre, además de ejercitar la risa, es incluso capaz de provocarla, posición que Vico juzga seriamente en el plano moral. Si bien reír sigue siendo una acción que distingue a la racionalidad, producir risa, distorsionar deliberadamente la verdad de la realidad es una acción que debe condenarse resueltamente.

Las bestias, sin embargo, carecen del sentido de la risa «porque tienen una sola capacidad perceptiva con la que dirigen cada vez su atención a los saberes individuales, cada uno de los cuales es disipado y desbaratado por un saber diferente que se le presenta al animal»,[37] y por eso se puede decir que están privadas de razón.[38] El ingenio percibe las relaciones de semejanza entre las cosas y las bestias están privadas de esta posibilidad, porque estas relaciones de semejanza le son necesarias al hombre para satisfacer las necesidades de la vida y deben encontrar su propio espacio entre lo que los sentidos manifiestan y las necesidades a satisfacer. Precisamente por eso, el ingenio es una facultad intelectual primaria que se desarrolla a partir de la experiencia de la selva originaria[39] y por este motivo siempre está íntimamente unida a la posterior operación de actuar. Este *rerum commen sus* puede utilizarse tanto en las operaciones cognitivas como en las morales, es decir, tiene un valor que caracteriza toda la esfera de la acción humana; en este caso, Vico utiliza el concepto poético-retórico de ingenio (la capacidad de producir efectos) no como contrapuesto, como han señalado muchos críticos, sino como previo al juicio (la capacidad de aplicar estos efectos). Esto se debe a que el ingenio es el fundamento del sentido común o, mejor dicho, las similitudes que se almacenan y salen a la luz gracias al ingenio generan el sentido común.

Esta distorsión de la naturaleza real de las cosas, esta deformación de la verdad, también fue expresada a través de fábulas por los poetas, «quienes, porque la naturaleza de los hombres así hecha está casi a medio camino entre lo humano y lo bestial, han representado a los que ríen irreflexivamente y sin medida como sátiros».[40] La representación del sátiro dentro de esta digresión sobre la risa no es de poca importancia porque, si es cierto que «la

mitología en Vico asume el papel de una antropogonía, es decir, la narración del nacimiento del mundo civil a través de figuras mitoló-gicas»,[41] la introducción de esta figura en el momento del nacimiento de las ciudades y de «ciertos» matrimonios demuestra también el uso de los *monstra* como producto del ingenio intelectual y poético y la transposición de estas al plano político. Si es cierto que «todas las metamorfosis y los portentos poéticos como la quimera, los centauros, las arpías, las sirenas, deben ser considerados como antiquísimas leyendas *(fabulae)»,*[42] la alteración y la falsificación de la realidad corresponde a la operación fantástica de producción de nuevas figuras, que para Vico, sin embargo, se modelan en todo caso y siempre sobre la realidad. De hecho, los hipogrifos y los centauros son cosas que existen en la naturaleza, pero mezcladas con lo falso; el uso consensuado del sentido común, producido por el trabajo del ingenio, hace posible la verosimilitud de la representación del monstruo. Para Vico, la facultad imaginativa que puede producir *monstra* no ofrece en absoluto un carácter aberrante, sino una utilidad fisiológica de época: no hay patología, como en los fantasmas cartesianos, sino evolución. Si bien se apoyó continuamente en él, al contrario de Tesauro y de gran parte de la teorización barroca, para Vico el monstruo no es un «ingenio de la Naturaleza» que demuestra la operatividad del ingenio divino, sino el fruto de una capacidad sintética aún no plenamente desarrollada, no congénita de la especie humana, sino característica solo de una época mental limitada, de esa infancia del género humano fundada principalmente en el ejercicio del sentido común.

En *Sn25* los sátiros —junto con Pan, el personaje de las naturalezas discordantes *(secum ipsa discors)*— se identifican con los primeros dioses menores (es decir, las deidades de los plebeyos), según una extraña fuente etimológica contenida en los *Principia dei mostri poetici,* donde Vico dice que los hombres en el estado de Hobbes, Grocio y Pufendorf —hombres a los que poco tiempo antes había caracterizado como fuertemente dotados de sentido y carentes de reflexión, provistos de un sentido tan fino «poco menos que el de las bestias»—[43] unen en una sola idea dos cuerpos de distinta especie, del mismo modo que el sátiro une la naturaleza del hombre y la de la cabra, bestia por su propia naturaleza arrogante. Es este poder exuberante del sentido sobre la reflexión lo que produce el llamado «carácter discordante». Las bestias tienen un sentido mucho más refinado que el humano porque están desprovistas de razón, y en el hombre, sin embargo, se conserva esta naturaleza original: «el cuerpo es el que comunica al alma la fealdad llamada concupiscencia; esta se vuelve socia y compañera de la fantasía, otra fealdad del alma también procedente del cuerpo, que llevando toda imagen sensible al alma, conmueve y exalta tan eficazmente sus afectos que ayudando a la concupiscencia llega a atacar a la razón, a combatirla y a vencerla».[44] Esta es, de hecho, la descripción que Vico hace más adelante de los *derisores,* sobre los que también formula un juicio moral, ya que son individuos que no se avergüenzan de falsear la verdad. Esta connotación moral que aporta Vico es también la que explica la diferencia entre la risa y la burla: el sátiro ríe en exceso, pero no se burla, ya que es propio de su doble naturaleza manifestar violentamente su lado bestial, pero su componente humano le impide hacer de esta acción un gesto completamente irracional, es decir, contra la *vis veri*.

El hombre utiliza su rostro para manifestar sus afectos y, al mismo tiempo, se ve obligado a conformar su apariencia a la de los demás; en consecuencia, «no solo en la razón y el habla el hombre difiere de los brutos, sino también en su rostro. Las bestias tienen cara, no rostros».[45] En *Ciencia nueva,* por su parte, la diferencia habitual entre el hombre y la bestia estriba en las pasiones: la bestia es esclava de las pasiones, el hombre —a medio camino

entre la bestia y el héroe— lucha contra las pasiones, el héroe las domina con placer; la naturaleza heroica se encuentra entre la naturaleza divina y la humana. Este es el tema del *De mente heroica,* en un intento de hacer descender la mente humana de la divina a través de su naturaleza heroica. Esta metáfora del sátiro aparece también más adelante[46] como ejemplo de un «monstruo civil», que une en sí mismo a un hombre y a una bestia, y en *Sn44* estas criaturas se especificarán como habitantes de las selvas y no de las ciudades;[47] este personaje de Pan representaba a «los impíos vagabundos en la gran selva de la tierra, que tenían la apariencia de hombres y las costumbres de bestias nefandas».[48] Y la lectura alegórica de la realidad que es posible a través del ingenio que relaciona una mentalidad corpórea y una mentalidad «delicada».[49]

Valiéndose de la *Metamorfosis* de Ovidio, Vico transmite el enamoramiento de Pan de la ninfa Siringa y el intento de atraparla que se traduce en un abrazo de las cañas, que para Vico significan la ligereza de los matrimonios naturales, de los que nacen los centauros, es decir, los plebeyos, que tampoco son más que monstruos de naturaleza discordante.[50] Así, el nacimiento de la Sátira surge de la máscara de los sátiros, que es mitad cabra y mitad hombre, reuniendo, como dice Horacio, diferentes tipos de personajes.[51]

En *Sn44,* en el capítulo sobre el nacimiento de las ciudades (así como en *Sn30,* pero no en *Sn25,* donde no aparece este capítulo pero sobrevive la figura del sátiro y donde Hércules es el matador de monstruos o de naturalezas discordantes, es decir, de vástagos nacidos de *nefarj concubiti,* y de tiranos) el tema de la «naturaleza discordante» se traslada literalmente al plano social: «dice Livio que, si los nobles hubieran comunicado los matrimonios a los plebeyos, de ellos habría nacido una prole *secum ipsa discors»,* que equivale a decir «monstruo de dos naturalezas»: una, la heroica, de los nobles; la otra, salvaje, de aquellos plebeyos que *agita-bant connubio more ferarum,* frase que Livio tomó de algún antiguo escritor de anales y que usó sin conocimiento, pues le atribuye el sentido de «si los nobles emparentaran con los plebeyos»;[52] poco después, «pues, entre las fieras, ninguna especie se une con otra especie».[53] Vico también sometió a una interpretación sociopolítica la costumbre espartana (atestiguada por Plutarco, *Vida de Licurgo,* p. 16) de arrojar desde el monte Taigeto las «partes feas y deformes, es decir, hechas por mujeres nobles sin la solemnidad de la boda»;[54] esto se debe a que considera improbable que los decenviros hubieran pensado en leyes válidas para «los monstruos naturales, que son tan raros que a las cosas raras de la naturaleza se les llama “monstruos”».[55] Los monstruos también eran hijos de patricios sin padre.[56]

De nuevo, en *Sn44*, en el capítulo sobre la política de los Héroes, Vico propone toda una serie de ejemplos de uniones sociales de naturalezas discordantes que atestiguan la posibilidad del nacimiento de bodas solemnes entre los plebeyos mediante la práctica del amor bestial: el abandono de Penélope a los pretendientes constituye los matrimonios plebeyos y engendra a Pan, monstruo de naturaleza humana y bestial, *secum ipse discors,* «tal como los patricios romanos para señalar a los plebeyos que, si les concedieran los matrimonios de nobles nacerían semejantes a Pan, monstruo de dos naturalezas discordantes, dado a luz por Penélope prostituida a los plebeyos»[57]. Así, de Pasífae y el toro surge el Minotauro, lo que explica las uniones de los cretenses con extranjeros. Nuevamente, Io, de quien se enamora Júpiter, que se convierte en vaca. El tema del *secum ipsa discors* representado por Pan se convierte en el del ensamblaje de una doble naturaleza, la de la bestia y el hombre, la de la divinidad y la criatura, la del patricio y el plebeyo: el monstruo ya es algo más que la bestia, pero, aun siendo una cosa rara, no es un capricho de la naturaleza, sino un pasaje indispensable a la ciudad, a un matrimonio

solemne. No es casualidad que el tema del monstruo esté vinculado a un principio de transformación, de transmutación de la naturaleza a través de un rápido paso por lo bestial. El personaje de Proteo, que representa el cambio continuo e incesante de la naturaleza, la ausencia de identidad, se revela a Vico como una dificultad inherente al mecanismo de estas tres «bellísimas facultades» que le vienen al hombre del cuerpo, de ver las cosas exactamente como son: Ulises no lucha contra un monstruo de innumerables rasgos, sino contra algo que los reflejos del agua revelan como iridiscente.

Sin la figura del monstruo no se teorizaría la del héroe, y el *novum* que emerge con la descripción del *monstrum* es el resultado de una aplicación del ingenio sobre el que la fantasía ejerce una transfiguración inventiva que, sin embargo, se ve afectada por el redescubrimiento de imágenes perdidas y sedimentadas. La risa opera un engaño en detrimento de una correcta percepción de la realidad y la representación de esta operación falaz en el personaje del Sátiro, de Pan, de una criatura de doble naturaleza y, por tanto, de doble identidad, demuestra la necesidad de encontrar un origen cierto, una *generatio* inequívoca a través del largo camino del *invenire*. Se trata de una apelación a la capacidad de síntesis que el ingenio aún no puede operar, pero solo gracias a cuya contribución se hipotetiza el pasaje, la transformación en lo nuevo. Y esta exigencia se da tanto en el plano retórico como en el cognitivo y en el político.

Podríamos concluir recordando un breve y conciso pasaje de la primera de las *Oraciones inaugurales* de Vico, donde dice que «la naturaleza nos ha creado para la verdad, el ingenio nos guía, el asombro nos hace detenernos»:[58] *veritas, ingenium, admiratio* forman la característica peculiar de la naturaleza humana en el camino indicado en este caso por Vico hacia atrás, de la verdad al asombro, que abre al hombre la curiosidad nacida de la ignorancia, la curiosidad que se abre también frente a las cosas raras de la naturaleza.

---

1 Este capítulo es una versión revisada y modificada del siguiente artículo: M. Sanna: «Inventio e verità nel percorso vichiano», en *Bollettino Del Centro di Studi Vichiani,* 31, 2001, pp. 11-26. Traducción del italiano, autorizada por la autora, a cargo de Esteban Ponce.

2 La obra capital de Vico, *Principios de una Ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones Principi di Scienza Nuova d'intorno alla Comune Natura delle Nazioni*), tuvo tres ediciones: 1725/1730/1744. En adelante, haremos referencia a estas ediciones como *Sn25*, *Sn30* y *Sn44*, respectivamente, de acuerdo con el uso establecido entre los especialistas.

3 G. Vico, «Vici vindiciae», en G.G. Visconti (ed.),*Varia. Il «De mente heroica» e gli scritti latini minori,* Nápoles, Guida, 1996, p. 54.

4 «Ingenium», así como *ingegno* en italiano, es una de esas palabras difíciles de traducir de forma unitaria y unívoca para el traductor viquiano y no viquiano, porque comprende demasiados significados; como ya señaló M.H. Fisch al ocuparse de traducir la *Autobiografía* de Vico al inglés *(The Autobiography of Giambattista Vico,* editado por M.H. Fisch, lthaca, 1944, p. 216): «Ingegno *(Latin ingenium)* is difficult to render. Perception, invention, the faculty of discerning the relations between things, which issues on the one hand in analogy, simile, metaphor, and on the other in scientific hypotheses», en latín es siempre *ingenium*, a menudo incluso cuando se trata de *inventio* o específicamente de *ars*.

5 Cf. S. Gensini, «"Ingenium" e linguaggio. Note sul contesto storico-teorico di un nesso vichiano», en J. Trabant (ed.), *Vico und die Zeichen. Vico e i segni,* Tubinga, Narr, 1995, pp. 237-256.

6 G.B. Vico, *Opere*, en A. Battistini (ed.) Milán, Mondadori, 1990, p. 766.

7 A. Scarsella, «Dallo "spiritus phantasticus" alla "Poesia fantastica"», en M. Farnetti (ed.), *Geografia storiee poetiche del fantastico,* Florencia, Olschki, 1995, p. 9.

8 Ernesto Grassi, en su obra publicada a finales de la década de 1980, identificó bien el legado de Virgilio y Ovidio en el fuerte vínculo entre *ingenium* y naturaleza que caracteriza a los seres vivos, así como el establecido por Cicerón entre *ingenium* y el sentido de lo divino (E. Grassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milán, Guerini, 1989).

9 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 732: «Parti navale e nautica sono gli ultimi ritruovati delle na-zioni, perché vi bisognò fior d'ingegno per ritruovarle; tanto che Dedalo, che funne il ritruo-vatore, restò a significar esso

ingegno, e da Lucrezio ne fu detta “daedala tellus”».

10 Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, p. 159; Lucrecio, *De rerum natura,* 1, p. 228.

11 G. Vico, *Vici vindiciae*, *op. cit.,* p. 59.

12 G. Vico, «De antiquissima italorum sapientia», en P. Cristofolini (ed.), *Opere filosofiche,* Florencia, Sansoni, 1971, p. 125; en adelante, *De ant*.

13 *Ibid.,* p. 303.

14 *Ibid.*

15 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 639.

16 S. Otto, «Giambattista Vico: razionalità e fantasia», en *Bollettino* XXVII-XX-VIII (1997-1998), pp. 5-24.

17 Cf. D. Verene, «L’originalità filosofica di Vico», en A. Battistini (ed.), *Vico oggi,* Roma, Armando, 1979, pp. 95-120; p. 113.

18 Sobre esto no parece haber ninguna ambigüedad: Vico no oscila entre dos significados diferentes de la facultad ingeniosa, como se desprende, por ejemplo, del bello análisis realizado por Amerio en su obra de 1946 (F. Amerio, *Introduzione allo studi di G. B. Vico,* Turín, Societa Editrice Internazionale, 1946), donde se declara inmediatamente la conexión entre la teoría del ingenio y el *verum-factum* (p. 74): el conocimiento científico está garantizado por la identidad entre *verum* y *factum*. En el concepto de ingenio, sin embargo, según Amerio, se identifican dos aspectos, que son la facultad de conocer la verdad espontánea, que se conecta con la doctrina del sentido común, y la capacidad de obtener la verdad crítica, conectada con el *verum-factum*. En el primer caso, el ingenio se entiende como un carácter de la edad del sentido (p. 171); la unidad de la mente fantástico-poética tiene el aspecto individualizador en la fantasía, la conexión con el mundo de la verdad en el ingenio. En la segunda acepción, el ingenio no se ve como una función del plexo cognitivo-fantástico, sino del plexo reflexivo-racional (p. 76), que se «confunde y malinterpreta» con el primero. En realidad, el nexo imaginación-memoria-fantasía atribuye funciones y papeles diferentes a las tres facultades que operan con el dato a conocer. Para Vico, el ingenio, la imaginación y la memoria son los únicos dones espirituales ingeniosos sobre los que se superponen todos los demás, y constituyen en todo caso una sola facultad dotada de tres funciones diferentes: es «la memoria cuando recuerda las cosas; la imaginación, cuando las altera y las distorsiona; el ingenio, cuando les da forma, las presenta convenientemente y en orden».

19 G. Vico, *Vici vindiciae*, *op. cit.,* p. 59.

20 *Ibid.,* p. 61.

21 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 1527, n. 2.

22 G. Vico, *Orazioni inaugurali I-VI,* en G.G. Visconti (ed.), Bolonia, Mulino, 1982, p. 83; en adelante: *Or*. I. VI.

23 G. Vico, *Vici vindiciae*, *op. cit.,* p. 59.

24 *Ibid.,* p. 73.

25 B. Croce, «La dottrina del riso e dell’ironia in Giambattista Vico», en *id., Saggio sullo Hegel,* Bari, Laterza, 1948: «si, en efecto, Hobbes sitúa la causa de la risa en el sentimiento de superioridad ante la deformación ajena, Vico la sitúa, en cambio, en la expectativa defraudada, que produce una descarga de energía no utilizada» (p. 278).

26 Aristóteles, *Poética,* V, 1449a 32-37; Cicerón, *De or.,* II, 64, 260.

27 G. Vico, *Vici vindiciae*, *op. cit.,* p. 69.

28 «El espectador se hace más receptivo al mensaje ético-civil que le transmite el autor a través del placer de reconocer un tejido de acontecimientos y motivos que se ajustan a sus propios sentimientos» (S. Cerasuolo, «Le fonti classiche della dottrina del riso e del comico nelle “Vici Vindiciae”», en *Bollettino* XII-XIII, 1982-1983, p. 331).

29 G. Vico, «De nostri temporis studiorum ratione» (en adelante: *De rat*.), en *id. y* A. Battistini (ed.), *Opere*, *op. cit.,* p. 184.

30 G. Vico, *De ant*., p. 124.

31 *Id., De rat*., p. 185.

32 *Id., Vita*, p. 76.

33 *Id., Vici vindiciae, op. cit.,* p. 68.

34 *Ibid.*

35 Cf. S. Cerasuolo, «Le fonti classiche della dottrina del riso...», *op. cit.*

36 *Ibid.,* p. 328.

37 G. Vico,*Vici vindiciae*, *op. cit.,* p. 65.

38 Cf. también *Sn25*, cap. 555, proveniente de Aristóteles, *De anima,* III 10, 433b 29-30 y III 11, 434a 5-11.

39 E. Grassi, «La facoltà ingegnosa e il problema dell’inconscio. Ripensamento e attualità di Vico», en *Vico oggi,* Roma, Armando 1979, donde se señala que por lo tanto «el mundo humano no nace pues de una deducción racional a partir de primeros principios, sino de un acto ingenioso que se produce constantemente inmerso en situaciones concretas» (p. 127).

40 G. Vico,*Vici vindiciae, op. cit.,* p. 67.

41 A. Pons, «Vico, Hercule et le “principe héroique” de l’histoire», en *Les Etudes philosophiques,* 1994, p. 4, pp. 489-505.

42 G. Vico, «Dissertationes», en *Opere giuridiche, op. cit.,* p. 915.
43 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 151.
44 G. Vico, *De uno*, *op. cit.,* p. 50.
45 *Ibid.,* p. 58.
46 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 169.
47 *Ibid.,* p. 331.
48 *Ibid.,* p. 762.
49 Battistini señala, con razón, que «el profundo hiato entre la mentalidad primitiva, que piensa y se expresa en imágenes corpóreas, y la civilización «delicada» de los siglos XVII y XVIII exige, para traducir un código en el otro, una lectura alegórica del pasado, que debe llevarse a cabo mediante el ingenio, la facultad de los retóricos» (A. Battistini, «Teoria delle imprese e linguaggio iconico vichiano», *Bollettino* X II-X III, 1982-1983, p. 156).
50 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 741.
51 *Ibid.,* p. 852.
52 *Ibid.,* p. 688.
53 *Ibid.,* p. 689.
54 *Ibid.,* p. 688.
55 *Ibid*.
56 «A partir de esta antigua costumbre heroica, los hijos espurios, es decir, los niños nacidos sin un padre determinado, fueron llamados "monstruos" en el derecho romano, como observó el distinguido jurista Domenico Caravita en una de sus opiniones jurídicas […], derivadas de la *Iurisprudentia papinianea* de Antoine Favre» (G. Vico, *Dissertationes*, *op. cit.,* p. 855).
57 A. Battistini (ed.), *Opere, op. cit.,* p. 743.
58 G. Vico,*Or*. I, p. 91.

13. Sobre las nociones de «genio» e «ingenio» en Hispanoamérica. Notas para un estudio

Raúl Trejo Villalobos (UNACH)

El propósito del presente capítulo consiste en exponer algunos significados que han tenido las palabras «genio» e «ingenio» a través de la historia del pensamiento en lengua española, con un cierto énfasis en el siglo XVIII hispanoamericano. Para esto, lo dividimos en tres partes. En la primera abordamos algunos diccionarios del siglo XX, para hacer un recorrido en retrospectiva, hasta llegar al *Diccionario de sinónimos castellanos,* de José Justo Gómez de la Cortina (1799-1860), y a *Arca de letras y teatro universal,* de fray Juan Antonio de Navarrete (1749-1814), de la Capitanía General de Venezuela. En la segunda, recurrimos a dos diccionarios especializados en filosofía. Una vez advertidos ciertos cambios en los significados de las palabras «genio» e «ingenio» expuestos en las dos primeras partes, hablamos en la tercera de cuatro textos de distinta índole y autoría como muestra de las expresiones recurrentes durante el siglo XVIII: por un lado, de *Oración vindicativa del honor de las letras, y los literatos* (1763), de Mariano Cristóbal Coriche, y de *Sobre lo bello en general* (1801), de Pedro José Márquez (1741-1820), ambos de la Nueva España; por otro, de *El lazarillo de ciegos caminantes* (1771-1773), de Calixto Bustamante Carlos Inca, también conocido como Concolorcorvo, y de *El nuevo Luciano de Quito* (1779), de Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747-1795), de los virreinatos de Perú y de Nueva Granada respectivamente. Finalizaremos este trabajo con una insinuación: la de cierta cercanía en los planteamientos sobre el genio en Kant y en Pedro José Márquez.

La perspectiva de la lengua española

De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española,* el vocablo «genio», de origen latino, significa «capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas o admirables». También significa «índole o condición según la cual obra alguien» e «índole o condición peculiar de algunas cosas». Por otro lado, se refiere a una disposición ocasional de ánimo o a un mal carácter. Por último, tiene alguna relación con ciertas deidades o seres fabulosos.

En la web *elcastellano.org, la página del idioma español* se dice que el origen latino de la palabra *genius* tiene la base indoeuropea gen-, esto es: «producir», «generar». En esta misma página se indica además que el término «"Ingenio" aparece desde Nebrija (1495) bajo la forma de *engeño,* con el sentido de "máquina de guerra" o como la habilidad de

inventar *lo que de otri no aprendimos* y se entendió como la habilidad de idear y construir máquinas de guerra»; asimismo, se afirma que se empezó a usar en español a principios del siglo XIX, prestado del francés; su uso se hizo común en Hispanoamérica a partir de la obra de Andrés Bello y fue incluida en la RAE a partir de 1884. «La acepción más común en la actualidad es "persona de inteligencia excepcional"».

No resulta extraño que de lo dicho hasta ahora ya encontremos algunas referencias en Joan Corominas, tanto en su *Breve diccionario etimológico de la lengua española* como en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. De ahí que solo consideremos el significado latino como tal: «genius "deidad que según los antiguos velaba por cada persona y se identificaba con su suerte", "la persona misma, su personalidad", derivado de *gignere* "engendrar"».[1] Algunas de las derivaciones de la palabra «genio», según Corominas, son: genial, genialidad, geniazo, congeniar, ingenio, engeño, ingeniar, ingeniería, pergeño.

El mexicano José Justo Gómez de la Cortina, en su *Diccionario de sinónimos castellanos,* de 1845, no alude a la palabra «genio», pero sí considera como sinónimos «talento» e «ingenio»:

> Talento, Ingenio.- La voz *talento,* en el sentido en que se mira como sinónimo de la voz *ingenio,* recae sobre la facultad intelectual de que está adornado un hombre, y de que usa para el arreglo de sus acciones y palabras, para la exactitud de sus raciocinios, y fundamento de sus opiniones. *Ingenio* es la facultad con que el alma percibe y discurre sutilmente. Tiene *talento* el que se halla con luces y disposición para aumentar sus conocimientos, y aplicarlos á la dirección y acierto de sus operaciones. Tiene *ingenio* el que está dotado de viveza y disposición para hallar recursos y medios que no se presentan á primera vista, para conseguir un fin.
>
> El artífice que construye un instrumento según las reglas del arte que posee, y que, según su estudio y sus combinaciones y cálculos, lo perfecciona, tiene *talento.* Un curioso que inventa un instrumento por el puro efecto de su imaginación, sin conocimiento de las reglas y los principios del arte, tiene *ingenio*.
>
> Aquel aprende con facilidad lo que le enseñan, adquiere ideas con el estudio y sabe dar razón de lo que aprende. Este halla en sí mismo ideas que no son debidas al estudio y muchas veces no puede dar razón de lo que sabe.[2]

Además de los sinónimos, en la parte final, el *Diccionario de sinónimos y antónimos* contiene un ensayo breve titulado «Del ingenio» en el que el autor refiere varias cuestiones bastante importantes sobre el término. Inicialmente, considera el ingenio como lo más primario y principal de todo el talento oratorio. Luego, define: «*Ingenio* significa aquella virtud del ánimo y natural disposición, nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte o industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias, y para el descubrimiento de cosas altas y secretas».[3] A continuación, señala que en la lengua francesa no existe la distinción entre genio e ingenio, toda vez que esta palabra se aplica tanto al arte como a la profesión de ingeniero, «luego, bien podremos decir que el *genio* traducido a la francesa es nuestro *ingenio* verdaderamente castellano».[4] Más adelante comenta: «Entre nosotros la voz *genio* vale lo mismo que el natural, la inclinación con que se siente cada uno para el ejercicio en alguna ciencia o arte, así como en las de la invención se llama *númen* […] también se toma la voz *genio* por la misma naturaleza o índole que nos inclina a las obras

buenas, o bien malas».[5] Otras veces se usa esta palabra para personificar, lo mismo que si se dijera «divino, creador, inventor, soberano, original». O también para hablar del hombre de buen gusto y de feliz imaginación:

> El hombre de ingenio en su significación habitual se extiende más allá de los términos de las artes amenas, y de imaginación, pues se aplica igualmente al talento sobresaliente en las matemáticas, en la poesía, en la táctica, en la elocuencia, en la política, en la pintura, en la astronomía, en la música, en la física, en la mecánica, etc. Con el arte y el estudio se puede aumentar este talento, mas no adquirirlo.[6]

Después de vincular el ingenio con el arte oratorio, la hermosura, habla de la inutilidad de las reglas del arte en el momento de la creación. Así, dice: «Las reglas del arte son inútiles, y los dechados también, al escritor que carece de ingenio, pues no puede crear, ni tampoco imitar, porque quien no siente lo que el maestro siente en tal pasaje o situación, ¿cómo sabrá jamás ponerse en aquel caso?».[7] Por último, señala el equívoco que se ha planteado en cuanto al ingenio como extensión de la memoria y también sobre los extravíos del ingenio:

> El ingenio, hemos de confesarlo, también tiene sus extravíos y suele perderse remontándose en alas de una impetuosa imaginación. Aquí ejerce su influencia un severo gusto, y una sabia moderación, que se forma con el estudio crítico de los maestros del arte; pero siempre con aquel temperamento de no obedecer ciega y servilmente al ejemplo de aquellos ánimos flemáticos e insensibles, que parece quisieran arrancar a la elocuencia sus rayos.[8]

Como puede advertirse, el significado de «genio» que ha predominado, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, es el «de la capacidad mental extraordinaria para inventar o crear cosas nuevas o admirables» o «persona de inteligencia excepcional». Si bien el término «genio» ha mantenido en este lapso algunos otros significados, lo cierto es que esta capacidad mental, intelectual o espiritual extraordinaria también guarda una relación muy estrecha con el vocablo «talento» en el amplio mundo de las ciencias y las artes. La importancia del predominio de este significado resalta cuando, en una primera aproximación, revisamos algo perteneciente al ámbito ilustrado del siglo XVIII hispanoamericano. Como veremos enseguida, el significado de «genio» en ese entonces tiene una mayor relación con las deidades o con el dios de la generación.

Arca de letras y teatro universal es un manuscrito de poco más de cuatrocientos folios elaborado por el caraqueño fray Juan Antonio Navarrete (1745-1815) en la segunda mitad del siglo XVIII.[9] Se compone de tres partes: en la primera, que apenas comprende cuatro folios, el autor escribe el título completo y su justificación, sus grados, la dedicatoria y unas palabras dirigidas al lector. En el primer folio escribe:

> De puntos, cuestiones, noticias, experimentos, secretos, descubrimientos, sucesos, y varias cosas pertenecientes a diversas ciencias, artes, facultades, asuntos y materias de toda clase; para que del vastísimo océano de erudición literaria esparcido por tantos volúmenes, congregados, y recogidos aquí algunos arroyos y ríos de erudición, puedan de ellos beber los que imposibilitados de poder haber a las manos otros, y mayores volúmenes, no tendrán noticia de lo que aquí se apunta.[10]

Enseguida habla de su propósito: un diccionario universal. La segunda parte (folios 5 a 252) es el diccionario como tal. La tercera parte (folios 253 a 403) contiene un conjunto de breves tratados de varios temas (la paz y la guerra, la rueda de la fortuna, Hipócrates) y un breve diccionario de algunos términos y frases usados por los filósofos. En este último podemos leer lo siguiente:

> GENIOS. En las historias y fábulas de gentiles, significa casi siempre las deidades, espíritus o dioses, malos y buenos. Tiene este asunto mucho que entender y trata de él San Agustín, lib. 7 de *Civ. Dei,* cap. 13, fol. mihi 185. El Terreros, verbo *Jenio,* te dice lo principal. Comúnmente entienden por genio al Dios de la Generación. Hay sobre este varios errores y aun la palabra *genio* tiene diversas significaciones. Valcarce, 25 tomo 2 de sus *Desengaños Filosóficos,* Disertación 6, algo toca. El Berti, lib. 22, cap. 1. El Calmet, tomo 5, *Dissertat.* De Origine idolo lat, fol. 100.[11]

A modo de síntesis, en esta breve revisión del pensamiento en lengua española se puede constatar que, como parte de la diversidad de significados del término «genio», en el siglo XVIII predomina uno más mitológico, mientras que a partir del siglo XIX predomina otro un tanto más antropológico. En este sentido, destaca la sinonimia entre «ingenio» y «talento». Aunque no podemos afirmar que dicho cambio o giro se haya dado a partir de una influencia directa del pensamiento alemán, podemos imaginar que quizá se produjera una incidencia indirecta, teniendo como puentes a españoles y franceses. Sin embargo, en este trabajo no podemos pararnos a exponer cómo se gestaron las relaciones entre los pensamientos de las diversas naciones durante el siglo XIX. De ahí que en el siguiente apartado abordemos dos diccionarios en lengua española, especializados en filosofía, sin dejar de considerar que las primeras traducciones de los trabajos de Kant al castellano que empezaron a tener mayor presencia son de principios del siglo XX.

La perspectiva filosófica

En el ámbito de la filosofía, Nicola Abbagnano dice: «A partir de la segunda mitad del siglo XVII se aplicó este término […] al talento inventivo o creador en sus manifestaciones más altas».[12] A continuación, ofrece el significado que Pascal y Jean de La Brùyere otorgan al mismo al relacionarlo con la grandeza, lo victorioso y los empeños sublimes; y refiere, además, que con Kant el genio se restringe al campo del arte y la estética, probablemente inspirado en la obra de Alexander Gerard *An Essay on Genius* (1774).[13] Después de Kant, dice Abbagnano, Schopenhauer, Fichte, Schlegel, Hegel y Kierkegaard también plantearon sus respectivas ideas sobre el genio, a veces siguiendo al propio Kant, a veces tomando alguna distancia y a veces yendo más allá. Así, por ejemplo, Schopenhauer realiza una contribución sobre lo que podría considerarse el culto romántico al genio; para Fichte, el genio no solo se limita a las cuestiones artísticas y estéticas, sino también a las filosóficas; y para Hegel, el genio se ha manifestado y expresado de distintas maneras: con los individuos de la historia cósmica y los héroes, como «encarnación de lo infinito en el mundo».[14] Por último, Abbagnano también menciona a Cesare Lombroso y Henri Bergson al hablar del genio en su relación con la locura o la mística.

Mientras que Abbagnano recuerda que en el medioevo san Agustín habla de Marco Terencio Varrón en el sentido de que este último define el genio como «la divinidad

encargada de cada una de las cosas generadas y que tiene la capacidad de generarlas», José Ferrater Mora señala que:

> El problema de la naturaleza del genio y de la genialidad ha sido tratado en filosofía especialmente dentro de la estética y de la filosofía del arte. El interés por la cuestión del genio se despertó en el siglo XVIII. Fue frecuente en los autores de tal siglo referirse al respecto a Platón y a Aristóteles. La teoría platónica del genio se expresa en la doctrina de la inspiración como locura divina (*Fedro,* 244 Ass.). La teoría aristotélica se expresa en la doctrina de la capacidad inventiva, pero no necesariamente irracional o «loca», del creador artístico.[15]

Al igual que Abbagnano, Ferrater Mora refiere la importancia y la trascendencia del concepto de «genio» en Kant y la concepción romántica, y alude a Gerard como antecedente y a Lombroso dentro de la «teoría patológica del genio».

Algunas cuestiones para destacar en este apartado son las siguientes: a) desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII predominaron dos concepciones sobre el genio: la platónica y la aristotélica; b) durante la Ilustración hubo algunos cambios significativos, principalmente circunscribiendo el asunto a las artes y la estética, a partir de un acentuado interés; c) los, sin duda, valiosos planteamientos de Kant al considerar, por un lado, el genio como talento y como capacidad espiritual en la que la naturaleza da la regla al arte, y por otro, al distinguir la originalidad de la imitación; d) en cuanto al primer planteamiento, más allá de que Kant haya sido traducido y difundido ampliamente en Hispanoamérica hasta principios del siglo XX, hay registros según los cuales, durante el siglo XIX, genio y talento se trataban como sinónimos; y e) continuando con el primer planteamiento, la noción de «genio» que predominó durante el siglo XVIII en Hispanoamérica fue la relacionada con las deidades. Con respecto a esta última cuestión, sin embargo, habría que hacer una matización: junto con la noción predominante convivían otros significados, los cuales mencionamos al revisar el *Diccionario de sinónimos castellanos*. Señalado esto, pasamos al tercer y último apartado, en el que se comentan cuatro textos: uno de Mariano Cristóbal Coriche, donde el autor critica unos razonamientos de Rousseau según los cuales las ciencias y las artes corrompen al ser humano; otro en el que se narran y describen algunas costumbres y hábitos; un tercero en el cual se critica la educación escolástica; y, por último, un texto en el que se desarrolla el tema de la belleza.

Hispanoamérica, siglo XVIII

La idea central de Cristóbal Coriche en su *Oración vindicativa del honor de las letras, y los literatos* (1763) consiste en señalar que Rousseau cae en una contradicción en su *Discurso sobre las ciencias y las artes,* pues se vale de las mismas ciencias y artes que critica para elaborar su discurso. De aquí que, en las primeras líneas, Coriche hable del genio como una paradoja: «Entre las más extrañas, o acaso las más nocivas paradojas, que el caprichoso genio de los hombres ha torpemente abortado fue una de las mayores, la que oyó el año de 1750 la Academia de Dijón. Propuso este Cuerpo Literato a sus sabios miembros este problema: ¿Si la Ciencia conduce, o se opone a la práctica de la virtud?».[16] En páginas sucesivas, nuestro autor desarrolla dos planteamientos siguiendo a Aristóteles: «que la virtud es el fin del hombre» y «que el hombre por naturaleza desea saber».[17]

El lazarillo de ciegos caminantes (1771-1773) es una obra compuesta por veintisiete capítulos, que se inscribe en la tradición de la picaresca española, en la que se habla sobre personajes y se narran situaciones en distintas ciudades y diferentes sitios durante un viaje desde Montevideo hasta Lima. En la primera parte, del capítulo I al X, se refiere a Montevideo, Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Salta, Santa Fe y Mendoza. En la segunda, del capítulo XI al XXVII, se refiere a Potosí, Cuzco, Lima y otros lugares. Es en la primera parte donde podemos leer la cuestión del genio en su relación con las artes amenas. Así, con respecto a las señoras de Buenos Aires se dice que:

> Toda la gente común, y la mayor parte de las señoras principales no dan utilidad alguna a los sastres, porque ellas cortan, cosen y aderezan sus batas y andrieles con perfección, porque son ingeniosas y delicadas costureras, y sin perjuicio de otras muchas que oí ponderar en Buenos Aires, de gran habilidad, observé por muchos días el gran arte, discreción y talento de la hermosa y fecunda española doña Gracia Ana, por haberla visto imitar las mejores costuras y bordados que se le presentaban de España y Francia.[18]

En la segunda parte, podemos leer algo relativo al genio como personificación; por ejemplo: «Los ingenios de Lima parecen los más sobresalientes del reino».[19] O también cuando se dice y se compara «que ha cerca de cuarenta años que estoy observando en ambas Américas las particularidades de los ingenios de los criollos y no encuentro [395] diferencia, comparados en general, con los de la península».[20]

El ingenio, dice Gómez de la Cortina, a veces se inclina sobre las obras buenas o malas, a veces tiene sus extravíos. He aquí el ejemplo. *El nuevo Luciano de Quito* (1779) es el primero de tres libros en el que Eugenio de Santa Cruz y Espejo hace una crítica a la enseñanza y propone un mejoramiento intelectual. El subtítulo de este llama la atención: «Despertador de los ingenios quiteños en nueve conversaciones eruditas para el estímulo de la literatura». El segundo se titula *Marco Porcio Catón* (1780), mientras que el tercero repite el título del primero pero lo subtitula *Ciencia blancardina,* por el que es más conocido. Nos detendremos en el primero, el cual consta de nueve conversaciones. En la primera, Mera (ilustrado) y Murillo (médico) abordan el motivo y el objeto; en la segunda hablan sobre la latinidad; en la tercera, sobre retórica y poesía; en la cuarta, sobre el buen gusto; en la quinta, sobre filosofía; en la sexta, sobre la teología escolástica; en la séptima, sobre el mejoramiento de los estudios teológicos; en la octava, sobre la teología moral jesuita; y en la novena, sobre la oratoria cristiana. En la conversación sobre el buen gusto podemos leer algo relativo al ingenio en su relación con el juicio:

> *Dr. Mera.* […] Todo va, mi querido, sobre su palabra; pero es cierto que he conocido entre los nuestros, de esos espíritus prontos y decidores, que no perdonaban la mayor injuria, por darse la cruel complacencia de decir una agudeza. Estos, según el retrato que Vm. nos ha dado oportunamente en la lectura de su papel, están descartados de bellos espíritus, y se conoce que en ellos obra un ingenio destituido enteramente de juicio.
>
> *Dr. Murillo.* ¡Oh! ¡Me las mechas! ¡Con que *implicas in terminis:* tener ingenio, y no tener juicio! Nunca he oído que ingenio o un ingenioso sea desjuiciado; porque en Quito aumentaría Vm. entonces el número de los Sandovales, Ponces, Silvestres, Alderetes, etc., etc.[21]

Del genio caprichoso que produce paradojas en el contexto de las artes y las ciencias al genio en las artes amenas, y de este al genio en su relación con el juicio y el buen gusto en

el contexto de una crítica a la educación escolástica, pasamos ahora a una obra netamente estética, siguiendo parcialmente la observación de que las cuestiones del genio tuvieron un especial interés en el ámbito de las artes y las reflexiones filosóficas sobre la belleza.

El punto de partida de Pedro José Márquez en su obra *Sobre lo bello en general* (1801) reside en la definición de lo bello que dice: aquello «en lo cual el espíritu se complazca».[22] Una vez establecida esta definición inicial, Márquez se ocupa de clasificar tres géneros de objetos que afectan al ser humano: en primer lugar, los relacionados con el olfato, el gusto y el tacto; en segundo lugar, los que afectan a la vista y al oído; y, en tercer lugar, los que inciden directamente en el espíritu, como «la verdad, la justicia, y cualquier virtud; el mismo espíritu; y nuestro buen Dios».[23] De estos, solo los dos últimos pueden causar placer en el espíritu. Seguidamente, nuestro autor se refiere a las cualidades de los objetos y a su correspondencia con las acciones del espíritu. Las dos cualidades principales de los objetos bellos son la verdad y la bondad y se corresponden con el entendimiento y la voluntad. La diferencia entre los actos de la voluntad y los del entendimiento radica en que los primeros son pocos o simples y los segundos son varios: el discurso, el juicio, la aprensión. «Con estas acciones del entendimiento, y con aquellas otras de parte de la voluntad, percibirá el espíritu lo bueno y verdadero de los objetos, en cuya belleza se habrá de com-placer».[24]

Para distinguir la apariencia de la realidad, Márquez expone los principios de la veracidad, lo bueno moral y lo bueno físico. De este último, el principio radica en la perfección, la cual se deriva de las leyes de los objetos naturales y de las reglas de los objetos artificiales. A manera de ejemplo, y volviendo a los objetos del segundo género, los que afectan a la vista y al oído, una bella forma de la naturaleza es el canto de un ruiseñor y algunas bellas formas artificiales son aquellas que producen el orador, el poeta o el músico.

En la medida en que la vista y el oído, además de actos, son también potencias del espíritu, nuestro autor habla de tres niveles: 1) el oír por oír y ver por ver; 2) el oír y el ver con atención racional; 3) el buen oído y la buena vista, entendidos asimismo como el buen gusto. Este último, señala nuestro autor, se puede caracterizar por ser natural o adquirido y también como no universal para todo tipo de objetos. «Uno tendrá buen oído para la música, y no para la elocuencia; otro tendrá buena vista para la pintura, y no para la arquitectura».[25]

No obstante el buen gusto, dice Márquez, todavía hace falta explicar «el encanto, el no sé qué de lo bello» tanto en la naturaleza como en las bellas artes. Lo primero se encuentra en el seguimiento de las leyes de la naturaleza y lo segundo en la elección y el dominio novedoso de las reglas. He aquí una primera posibilidad para una teoría del genio en Pedro Márquez: «Lo que hay es que tanto Rafael, cuanto Cicerón, y cuantos ha habido o pueda haber primarios maestros de bellas artes o de bellas letras, comprendiendo en su gran mente las leyes todas de sus respectivas facultades, han tenido *el talento* de elegir las que eran más del caso, y han poseído *el ingenio* de saberlas poner en práctica con novedad».[26] Hablamos de una primera posibilidad, en tanto que nos movemos todavía en la parte del objeto creado, que se caracteriza por su novedad y perfección. Una segunda posibilidad radica en el movimiento del espíritu:

> De la movilidad del espíritu diremos, para acabar el punto, que es de dos clases; pues una es la movilidad, o vivísima perspicacia de los que solo observan los objetos bellos, y lo nuevo de los mismos; y otra es la movilidad, o sagacísima actividad de los que a un tiempo ven y causan lo bello y lo nuevo en las obras de arte.[27]

Hay otras cuestiones a la hora de hablar de esta movilidad del espíritu que es al mismo tiempo el buen y gran gusto: la ejecución en los artificios y la observación en lo que es.

Una vez dicho esto, todo lo cual corresponde a los objetos del segundo género, se pasa a la belleza, aunque asociada con los del tercer género, la verdad y la bondad, para la complacencia total del espíritu.

Palabras finales

Subtitulamos nuestro trabajo como «Notas para un estudio». El motivo es muy sencillo: el siglo XVIII hispanoamericano tiene gran riqueza de obras. Aquí apenas hemos abordamos cinco. Quedan por estudiar muchas otras. Algunas referencias de los diccionarios, no obstante, marcaron ciertas pautas; por ejemplo, el origen etimológico y latino del término «genio», su presencia en la primera gramática del castellano (la de Nebrija, de 1495), la procedencia francesa y el uso indiferente con el vocablo «ingenio» durante el siglo XIX, la incorporación a la Real Academia, el uso común a partir de la obra de Andrés Bello y la sinonimia con la palabra «talento», en el mismo siglo. Dentro del ámbito filosófico, también se marcaron otras pautas; por ejemplo, que los dos significados utilizados durante muchos siglos corresponden a los de Platón y Aristóteles, que fue en el siglo XVIII cuando se empezó a mostrar interés y que Kant lo circunscribió a las cuestiones de la estética y las artes.

En lo que respecta al siglo XVIII hispanoamericano, sobresale, por un lado, fray Juan Antonio de Navarrete al decir: «Genios. En las historias y fábulas de gentiles, significa casi siempre las deidades, espíritus, malos y buenos […] Hay sobre este varios errores y aún la palabra *genio* tiene diversas significaciones».[28] Además de Mariano Cristóbal Coriche, Calixto Bustamante Carlos Inca y Eugenio de la Cruz y Espejo, sobresale, por otro lado, Pedro José Márquez al decir en un primer momento que:

> Lo que hay es que tanto Rafael, cuanto Cicerón, y cuantos ha habido o pueda haber primarios maestros de bellas artes o de bellas letras, comprendiendo en su gran mente las leyes todas de sus respectivas facultades, han tenido *el talento* de elegir las que eran más del caso, y han poseído *el ingenio* de saberlas poner en práctica con novedad […] De la movilidad del espíritu diremos, para acabar el punto, que es de dos clases; pues una es la movilidad, o vivísima perspicacia de los que solo observan los objetos bellos, y lo nuevo de los mismos; y otra es la movilidad, o sagacísima actividad de los que a un tiempo ven y causan lo bello y lo nuevo en las obras de arte.[29]

No tenemos forma de afirmar que Pedro José Márquez pudo haber leído a los alemanes, pero no deja de llamar la atención la lejanía que hay en sus planteamientos con respecto a fray Antonio de Navarrete y cierta cercanía, con algunas reservas, con lo que dice Kant. Esto último ha de considerarse como una nota más para un próximo estudio.

---

1 J. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua española,* Madrid, Gredos, 1987, p. 296; *id., Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* vol. 7, Madrid, Gredos, 1984, pp. 143-144.

2 J.J. Gómez de la Cortina, *Diccionario de sinónimos en castellano,* Ciudad de México, Imprenta de Vicente García Torres, 1845, p. 152.

3 *Ibid.,* p. 178.

4 *Ibid.,* p. 179.

5 *Id.,* p. 179.
6 *Id.,* p. 179.
7 *Ibid.,* p. 180.
8 *Ibid.,* p. 181.
9 Nuestras referencias son de la edición de 1993, por la Biblioteca de la Academia Nacional de Historia de Venezuela, en la que se indica la numeración de los folios. De ahí que podamos decir que, en los primeros folios, el autor alude a 1787 como el año de su elaboración, pero en folios posteriores también señala en el mismo sentido 1792 y 1810.
10 J.A. Navarrete, *Arca de letras y teatro universal,* Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1993, p. 81.
11 *Ibid.,* p. 265.
12 N. Abbagnano [1961], *Diccionario de filosofía,* Ciudad de México, FCE, 1987, p. 585.
13 La posición de Gerard se comenta en el cuarto capítulo de este libro; la de Kant, en el noveno.
14 N. Abbagnano, *Diccionario de filosofía, op. cit.,* p. 586.
15 J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
16 C.M. Coriche, *Oración vindicativa del honor de las letras, y de los literatos* 1, Puebla de los Ángeles, Imprenta del Colegio Real de San Ignacio de la Puebla, 1763. Referimos aquí el texto original. Nos apoyamos, además, en los fragmentos del mismo texto publicados por Mauricio Beuchot.
17 M. Beuchot, *Filósofos mexicanos del siglo XVIII,* Ciudad de México, UNAM, 1995, p. XV.
18 C. Bustamante Carlos, *El lazarillo de ciegos caminantes,* Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942, p. 42.
19 *Ibid.,* p. 394.
20 *Ibid.,* p. 395.
21 E. Santa Cruz y Espejo, *Obra educativa,* Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 36.
22 P. Márquez, *Sobre lo bello en general,* Academia de las Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, 1801, p. 7. Actualizamos parcialmente la ortografía.
23 *Ibid.,* p. 10.
24 *Ibid.,* p. 12.
25 *Ibid.,* pp. 18s.
26 *Ibid.,* p. 22.
27 *Ibid.,* p. 25.
28 J.A. Navarrete, *Arca de letras y teatro universal,* o*p. cit.,* p. 265.
29 P. Márquez, *Sobre lo bello en general, op. cit.,* pp. 22 y 25.

14. La fuerza del genio natural. Historia de Molly, paisana poetisa[1]

Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont

Presentación: Kamila Babiuki (UFPR, CAPES)

Sus historias combinaban enseñanzas religiosas y un programa pedagógico. Sus obras fueron ampliamente leídas en Europa a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Llegó a ser conocida como la «abuela de Europa».[2] Estamos hablando de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), escritora y profesora francesa radicada en Inglaterra, fue autora de cuentos conocidos como el de «La bella y la bestia». Hija de una familia de artesanos y hermana del pintor Jean-Baptiste Leprince,[3] tras el fallecimiento de su madre, Jeanne-Marie, fue enviada al cuidado de las hermanas del colegio Sacré-Cœur de Jésus d'Ernemont, en Ruan, su ciudad natal. Esta escuela se especializaba en formar a las jóvenes para el magisterio y adoptaba una política pedagógica que excluía los castigos físicos, además de considerar las necesidades personales de cada niño,[4] práctica que la futura profesora reproduciría en su carrera. Luego de un casamiento complicado con Antoine Gruimard de Beaumont, celebrado en 1743 y anulado poco después, Jeanne-Marie decidió mantener el apellido del exmarido en sus publicaciones. Establecida en Londres, dirigió escuelas gratuitas y enseguida se convirtió en tutora de jóvenes de familias ricas que servirían como modelo para sus relatos.

Madame de Beaumont aprovechaba sus habilidades de escritora para transmitir enseñanzas religiosas. Durante el período en el que vivió en Londres redactó las obras que le darían fama en la época: *Magasin des enfants* (1756);[5] *Magasin des adolescents* (1760); *Instructions pour les jeunes dames ou magasin des jeunes dames* (1764); *Magasin des pauvres, artisans, domestiques et gens de la campagne* (1767) y *Magasin des dévotes* (1779). Estas obras se estructuran a partir del diálogo entre una institutriz, Mademoiselle Bonne, la personificación de Madame de Beaumont, y sus alumnas.

La autora se asocia usualmente a las Luces religiosas, algo que puede notarse ya en la temática misma de sus cuentos. Estos tienen, en general, un trasfondo moral bíblico, si bien se presenta en un mundo encantado, con hadas y fábulas.[6] Muchas de sus historias se basan en relatos bíblicos y narraciones de santas, de modo que las enseñanzas educativas estaban siempre relacionadas con la religión y exhibían la figura de un Dios benefactor, amigo de la virtud y vengador del crimen, como fuente de inspiración para la acción.[7]

Entre las motivaciones de la autora se encuentra un interés creciente por sus historias por parte de las jóvenes bajo su tutela, lo que enseguida se advierte también entre lectores de

edades diversas: niños de cinco, diez, quince años, además de los adultos con los que compartió sus escritos para conocer sus impresiones.[8] El interés del público juvenil por las historias hizo crecer igualmente el relacionado con la lectura en general. En una época en la que la tarea consistía en la lectura de textos como *Telémaco,* de François Fénelon, y *Gil Blas,* de Alain-René Lesage, obras incomprensibles para los niños, escribir historias más simples y apropiadas a sus edades y vivencias fue el motivo inspirador de Jeanne-Marie de Beaumont.[9]

Los textos escritos por la autora tienen una base esencialmente moral; a fin de cuentas, su principal objetivo relativo a la educación consistía en la adquisición de virtudes y la corrección de vicios.[10] Además de los cuentos de hadas, su abundante producción incluye catecismos, novelas, poemas, numerosas cartas, a lo que se añaden artículos de crítica literaria y de divulgación científica. Entre 1750 y 1752, Beaumont elaboró el *Nouveau Magasin Français,* un periódico mensual destinado a la divulgación de conocimientos. Como indica su subtítulo, se trataba de una «Bibliothèque instructive et amusante», destinada tanto al público femenino como al masculino, a diferencia de otros *magasins*[11] como el *Magasin des Dames.*[12]

El *Nouveau magasin* se dirige a un público tan amplio como el territorio europeo: se distribuía en cuarenta ciudades de Europa. Contó con colaboradores como Claude-Nicolas Le Cat, un referente de la divulgación científica en esa época, y el médico Bernois Albrecht von Haller, uno de los colaboradores de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, además de Madame de Graffigny, autora de las *Lettres d'une péruvienne*. La variedad de temas abordados era inmensa. Zoología, anatomía e historia son solo algunos de ellos.[13]

Es en ese periódico donde se publica el texto «La force du génie naturel. Histoire de Molly, paysanne poëte», cuya traducción al castellano se ofrece a continuación. Publicado por primera vez en 1751, narra la historia —que, según la ficción, podría atestiguarse en cualquier rincón de Inglaterra—[14] de Molly, la protagonista que ya se presenta en el título. Molly es retratada como una campesina que nace con el genio de la poesía, y que, no obstante, se encuentra sometida a condiciones poco propicias para el desarrollo de sus habilidades artísticas. Nuestra protagonista llega incluso a ser comparada con Voltaire: «Se ha dicho de Voltaire que hizo versos tan pronto supo balbucear; lo mismo puede decirse de nuestra Molly».[15]

Las condiciones materiales del trabajo intelectual de Molly se describen como muy precarias. Le faltan libros que pudieran servirle de inspiración y no tiene papel ni pluma para anotar sus ideas, algo que, por lo demás, no le impedirá componer poesía, pues las paredes, el polvo o algún trozo de pizarra le sirven de cuaderno.[16] Las restricciones de su clase social y la falta de recursos no bastarán para sofocar el genio de Molly. Componer poesía es parte de su naturaleza e incluso las condiciones adversas la motivarán para perseverar, casi a su pesar. Sin embargo, Molly no recibe elogios por sus versos. Por el contrario, su padre quiere que ella trabaje como camarera y reprime su obstinación por escribir.

No obstante, con el paso de los años Molly se transforma en poeta ante una situación que la ha movilizado emocionalmente. «La pequeña campesina», según Michel Delon, «tiene genio, no es un genio que se baste a sí mismo».[17] Esto significa que, a pesar de estar dotada de la característica que la transforma en una persona genial, ella no reconoce eso en sí misma. Sin embargo, movida por el entusiasmo generado por un evento aislado, su genio despierta y hace que escriba versos todavía más bellos. Así se ilumina el genio de Molly, quien había tenido poco contacto con las bellas letras y, de acuerdo con el relato, solo podía

leer y escribir lo justo, cuando escribe una pieza cuya belleza no puede negarse, a pesar de los defectos que pudiera tener correspondientes a la edad y la educación de quien los había compuesto.[18]

Pese a las condiciones adversas, esa fuerza interna encuentra una forma de manifestarse. El refinamiento, o la falta de él, incluso desempeña un papel importante en el desarrollo de la protagonista. En virtud de su poca lectura e instrucción, sus poemas tienen un lenguaje poco sofisticado. Esta característica sugiere un posible paralelismo del texto de Beaumont con las *Réflexions poétiques sur la peinture et sur la poésie,* de Jean-Baptiste Dubos. El autor francés afirma:

> Que la malignidad de las circunstancias haya sometido a la persona de genio a una profesión abyecta antes de aprender a leer, [...] su genio no dejará de manifestarse. Aprenderá a leer a los veinte años, para gozar, independientemente de todo el mundo, del placer sensible que producen los versos a toda persona nacida poeta. Pronto hará sus propios versos.[19]

Es posible interpretar el pasaje de modo que se comprenda que, desde la perspectiva del autor, la genialidad es más fuerte que cualquier circunstancia y permite encontrar los medios para destacarse. Más aún, el cuento de Madame de Beaumont —conviene aclarar que se escribió cerca de cinco décadas después de la primera publicación del texto de Dubos— nos muestra un aspecto diferente. Un punto decisivo para la autora, que ha sido dejado de lado por Dubos, es el contexto social en el que el genio está inmerso. Se lee en el cuento que los versos están compuestos por un vocabulario sencillo, el único al que tuvo acceso en su vida. No obstante, «en medio de las imperfecciones de esta obra, una se ve forzada a reconocer un genio superior, al que no le ha faltado sino cultura».[20]

A diferencia de Dubos, Madame de Beaumont toma en consideración en su narrativa la importancia de las influencias externas en el florecimiento de la genialidad. Si Molly viniera de una familia culta, podría haber empleado palabras refinadas, pues las conocería y utilizaría formulaciones más elaboradas. Sus referencias artísticas podrían ser otras si no hubiera padecido los prejuicios relativos a la educación de las mujeres jóvenes de clases inferiores, destinadas a trabajar exclusivamente en el servicio doméstico. Ambos autores, empero, parecen concordar en la cuestión de la manifestación de esa aptitud en caso de que el individuo la posea en su conformación. A fin de cuentas, a pesar de su escasa formación comienza a escribir versos movida por una gran emoción. En definitiva, su genio se manifiesta.[21]

Podríamos decir que tanto el genio pensado por Dubos como el genio ilustrado por Madame de Beaumont se caracterizan por una aptitud concedida por la naturaleza a personas elegidas aleatoriamente, si bien encontramos algunas diferencias significativas en las posiciones de ambos autores. Si nos adelantamos, podemos afirmar que *La force du génie naturel* «es un cuento que denuncia la tiranía de los padres y el aniquilamiento de los talentos femeninos por la sociedad, juzgada como criminal en este respecto».[22] Este aspecto se nota especialmente en el modo en que la familia y los adultos lidian en el entorno de la joven Molly con su interés y su talento por las letras, lo que pone en evidencia el aspecto cultural —o ambiental, empleando un término contemporáneo a los dos autores— del desarrollo de la genialidad. Esta es concedida por la naturaleza y no se puede ir contra sus preceptos. Sin embargo, el contexto de la persona de genio es determinante respecto del refinamiento de su producción. Si bien nada podía impedir que Molly compusiera poesía, sus versos tenían defectos —lo que no anulaba su belleza intrínseca.

Después de haber sido leída por toda la Europa ilustrada, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont continuó siendo citada por autores como Goethe, August, Schlegel y Apollinaire,[23] y sus reflexiones aún son relevantes hoy en día. No es casual que haya estudios recientes sobre su obra.[24] Sus relatos fueron leídos en inglés, castellano, portugués, italiano, griego, búlgaro, servio, holandés, alemán, polaco, húngaro, checo, sueco y ruso por varias generaciones. Su figura permite enriquecer el análisis de casos de mujeres que enfrentaron dificultades ligadas a su estatus social para ingresar en el mundo de las letras,[25] además de mostrarnos una perspectiva sobre la manifestación de la genialidad en la práctica.

---

1 Traducción del portugués realizada por Luciana Martínez y revisada por la autora.

2 Cf. A. Montoya, «Marie Leprince de Beaumont (1711-1780): A popular religious pedagogue», en U.L. Lehner, *Women, Enlightenment and Catholicism. A Transnational Biographical History,* Londres, Routlege, 2017, p. 22.

3 Artista mencionado por Denis Diderot en sus *Ensayos sobre la pintura,* texto anexo al *Salón* de 1765, y en el *Salón* de 1767. Cf. D. Diderot, *Salons,* París, Gallimard, 2008, pp. 180, 214, 352, 353.

4 A. Montoya, «Marie Leprince de Beaumont (1711-1780)», *op. cit.,* pp. 22s.

5 Traducido al portugués como «Tesouro de meninas ou diálogos de uma sábia aia e suas discípulas» por Joaquim Ignacio de Frias (J.-M.L. Beaumont, *Tesouro de meninas ou diálogo de uma sábia aia com suas discípulas,* Río de Janeiro, Odisseia, 2008).

6 Desde la perspectiva de Heidi Bostic, es posible que las mujeres del siglo XVIII se vieran más atraídas por la narrativa de los cuentos de hadas en virtud de las posibilidades que esta representa. Este formato ofrece el establecimiento de relaciones fácilmente identificables en la vida real, de manera que llena el papel de espejo de la sociedad (H. Bostic, «The difference she makes: staging gender identity in Graffigny's "Phaza"», *Tulsa Studies in Women's Literature* 29/2 [2010], p. 292). Además, es posible una defensa de la utilidad de los cuentos de hadas para el progreso moral, como muestra Louise Swanton-Belloc (en J.-M.L. de Beaumont, *Le magasin des enfants ou dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves,* París, Garnier Frères, 1865, p. iv), lo que puede explicarse sobre todo por la aplicación de los cuentos, al menos como la realiza Madame de Beaumont, es decir, con un fin intrínsecamente pedagógico que alcanza tanto a las alumnas de la autora como al resto de sus lectores.

7 Sobre Madame de Beaumont y el aspecto religioso del Iluminismo, cf. A. Montoya, «Madame Leprince de Beaumont et les "Lumières religieuses"», en J. Chiron y C. Seth, *Marie Leprince de Beaumont. De l'éducation des filles à La Belle et la Bête,* París, Classiques Garnier, 2014, pp. 131-144, además de la introducción a *Le magasin des enfants, op. cit.,* por L. Swanton-Belloc.

8 J.-M.L. de Beaumont, *Le magasin des enfants, op. cit.,* p. VII.

9 El carácter pedagógico de sus escritos hizo que se relacionara a la autora con las ideas de Jean-Jacques Rousseau, como muestra, por ejemplo, A. Montoya, en *Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), op. cit.,* p. 29.

10 J.-M.L. de Beaumont, *Le magasin des enfants, op. cit.,* p. VIII.

11 G. Artigas-Menant, «La vulgarisation scientifique dans le *Nouveau Magasin français* de Mme Leprince de Beaumont», *Revue d'Histoire des Sciences* 44 (1991), p. 344.

12 La estrategia de redacción de Madame de Beaumont en ese periódico fue comparada en algunos puntos con la de Joseph Addison, en *The Spectator* por H. Boons, «Mme Leprince de Beaumont, nouvelle *Spectatrice*?», *Arts et Savoirs* 13 (2020) [http://journals.openedition.org/aes/2446].

13 G. Artigas-Menant, «La vulgarisation scientifique dans le *Nouveau Magasin français* de Mme Leprince de Beaumont», *op. cit.,* p. 347.

14 J.-M.L. de Beaumont, «La force du génie naturel. Histoire de Molly, paysanne poëte», en *Œuvres,* t. III, Viena, J. E. Dufour et Phil, 1775, p. 262.

15 *Ibid.,* p. 262 (cf. nota 168).

16 *Ibid.*

17 M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières,* París, Presse Universitaire, 1988, p. 493.

18 J.-M.L. Beaumont, *Le magasin des enfants, op. cit.,* p. 266.

19 J.B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* t. II, París, Jean Mariette, 1740, p. 40 [trad. cast.: J.-B. Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura,* Valencia, Publicacions de la Universitat de València, p. 220].

20 J.-M.L. de Beaumont, *Le magasin des enfants, op. cit.,* p. 273 (cf. nota 168).

21 Sobre la influencia de factores externos en el desarrollo del genio, cf. N. Elias, *Mozart, sociologia de um gênio,* Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1995 y G. Stenger, «Diderot, Helvétius et le génie du petit Mozart», en K.

Baron y R. Fajen, *Diderot, le génie des Lumières,* París, Classiques Garnier, 2019, pp. 23-39.

22 A. Defrance, «Jeanne Marie Leprince de Beaumont, contes et autres écrits [revue]», en *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 1 (2004) [https://journals.openedition.org/feeries/86].

23 A. Montoya, «Madame Leprince de Beaumont et les "Lumières religieuses"», *op. cit.,* p. 33.

24 Como, por ejemplo, J. Chiron y C. Seth, *Marie Leprince de Beaumont, op. cit*.

25 Sobre la consideración de Beaumont como autora mujer del Siglo de las Luces, cf. J. Chiron, «Leprince de Beaumont. Stratégies et prises de positions d'un "auteur femelle" dans le Londres des années 1750», en C. Trotot, C. Delahaye e I. Mornat (coords.), *Femmes à l'oeuvre dans la construction des savoirs,* Champs sur Marne, Laboratoire LISAA, 2020, pp. 253-266.

La fuerza del genio natural. Historia de Molly, paisana poetisa[1]

Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont

Traducción: Natalia Zorrilla (CONICET-INEO)[2]

Solo la naturaleza hace [a los] poetas. A todos los ejemplos de esta verdad que han ofrecido los siglos pasados podríamos agregar el que sigue. Veremos a la razón anticiparse a la edad en una niña criada en las ocupaciones menos conducentes a formar el espíritu. Veremos a esta niña traspasar las barreras que se empeñaban en poner entre ella y el estudio, arrastrada por el genio que la dominaba, y transformar en Parnaso la morada que Comus preside. Pero apenas hayamos admirado los primeros rayos de este astro, que prometían un día harto bello, nos veremos forzados a verter lágrimas por su pérdida. No es esta una de esas ficciones donde el autor, amo de los sucesos, distribuye a su gusto talentos y virtudes a sus héroes. Las obras de aquella de la que voy a hablar son públicas y toda Inglaterra puede dar fe de la veracidad de esta historia. Comienzo.

Molly… nació en el campo, de padres muy pobres y encargados de una numerosa familia. Como era la mayor, sus padres sacrificaron todo lo que pudieron ahorrar a su educación, es decir, que la hicieron aprender a leer y a escribir desde muy temprana edad. Molly aprovechó tan bien sus cuidados que a la edad de ocho años ya no precisó más ayuda de sus maestros. El azar hizo caer en sus manos, al salir de la escuela, algunos libros de poesía y desde entonces su inclinación se desarrolló. Se ha dicho de Voltaire que hizo versos tan pronto supo balbucear; lo mismo puede decirse de nuestra Molly. Todo le brindaba la ocasión de rimar y, a falta de papel, del cual usualmente no disponía, escribía sus pensamientos sobre las murallas. Se retiraba gustosamente del juego y la compañía de sus allegados para dedicarse a la lectura, pero sus placeres eran extremadamente limitados en este respecto. Carecía de libros y se hubiese privado de alimento de buena gana si hubiese podido adquirir los primeros a este precio.

Su padre, que en un comienzo estaba encantado del gusto de su hija, ya que él había contribuido a su progreso, empezó a observarla con otros ojos cuando reconoció la potencia de estos [progresos]. Toda su ambición se limitaba a ver a su hija como criada y hubiese deseado que ella se aplicase únicamente a las ocupaciones convenientes al estado al que él la destinaba. Le prohibió entonces la lectura y la escritura de manera absoluta y, durante dos años, Molly fue obligada a recurrir a mil estratagemas para satisfacer en secreto su inclinación: una muralla, el polvo, una pizarra, todo se volvía en sus manos pluma y papel. Cuando era descubierta en el acto, pagaba bien cara la satisfacción que se había procurado.

Cada verso le valía una reprimenda y con frecuencia algo peor. Pero la inclinación que la subyugaba era tan fuerte que nada era capaz de detenerla; ella hubiera hecho gustosa como el poeta de Asturias, que prometía en verso abjurar de Apolo y las nueve musas.

El padre, desesperado, se tomó la libertad de confiar sus penas a la dama de la parroquia, quien se mostraba siempre muy amable con él. Esta dama conocía a la joven Molly, que estaba muy formada para su edad; le dijo al padre que podía enviarla a su casa y que ella le generaría ocupaciones de forma que ya no tuviese tiempo para rimas. El buen hombre, anunciando a su hija que iba a ingresar [en el hogar de la señora] en tales condiciones, le hizo un gran discurso para exhortarla a merecer, en razón de su docilidad, los favores de una dama de quien podría volverse criada con el tiempo.

Su nueva ama acompañó con sus propias exhortaciones aquellas del padre, para [así] comprometerla [a la joven] a renunciar a la escritura. Molly lo prometió pero hay fermentos de poetas tanto como de amantes. La metieron en la cocina para servir de ayudanta de la cocinera. ¡Qué desperdicio! ¿Cuántos talentos han sido sepultados a través de medios semejantes? Los de Molly fueron superiores a las precauciones que se tomaban para sofocarlos.

Al lado de la cocina había un pequeño reducto, donde se guardaban el pan y algunas otras provisiones. Este gabinete, que no era más grande que un armario, se tornó un Parnaso para la joven musa. Allí vio una pluma y un tintero de los que se servía la cocinera para anotar los gastos. Y más contenta con este descubrimiento que un avaro al encontrar un tesoro, dedicaba todos los momentos que le quedaban [libres] a la composición [de poesía]. Como realizaba con puntualidad todo lo que la cocinera le ordenaba, esta se preocupaba muy poco por [saber] lo que hacía Molly en sus horas de ocio, y Molly aprovechaba todo lo que podía la indulgencia de la sirvienta. Se necesitaba tener un gran deseo de escribir para hacerlo en ese lugar tan estrecho en el que no cabría ni una silla y donde no había mesa. Molly apoyaba una rodilla en el suelo que le servía de escritorio. La costumbre de colocarse en esta postura la hizo contraer una torcedura que tuvo hasta su muerte.

Hacía ya dos años que estaba en esta casa, tenía doce años cumplidos, cuando su amo enfermó. Como era muy amable y humano, todos los empleados domésticos estaban asustados por su estado. Se vertían en la cocina lágrimas sinceras y cada uno de los que estaba allí esperaba [escuchar], temblando [de miedo], lo que diría el médico. Molly, que tenía un excelente corazón, se conmovió tanto por el peligro de [muerte que corría] su amo como por los temores de los otros domésticos. Su corazón inspiró su imaginación e hizo una obra que, aunque llena de defectos, no puede dejar de considerarse buena, cuando se tiene en cuenta la edad y la educación de quien la había compuesto.

Ella tenía un pequeño cofre en el que guardaba con cuidado sus producciones, pero no habiendo podido encontrar la ocasión de subir a su ático en todo el día, este último se había quedado en su bolsillo. Lo dejó caer al tirar de su pañuelo, y la cocinera, curiosa como lo es una muchacha normalmente, se apresuró a darle una tarea [para distraerla] y así poder recoger ese papel y leerlo a su gusto. Le encantó lo que leyó y, con gran respeto por su ayudanta, corrió a llevarle estos versos a la señora. Esta dama no había tenido jamás la curiosidad de ver obra alguna hecha por Molly. Se sorprendió del talento de esta joven muchacha y como su esposo estaba convaleciente, fue a mostrarle los versos de los cuales él era el tema [principal]. Sin embargo, habiéndose dado cuenta Molly de la pérdida de su papel, se sintió en extremo alarmada. Le pidió a la cocinera que la instruya acerca de la suerte de esos versos y no pudo enterarse sin temblar [de] que se hallaran en manos de su ama. Molly se imaginaba a esta dama irritada, atosigándola con reproches y devolviéndola

a las manos de un padre cuya indignación se había ganado debido a su desobediencia. Ella preveía que en el futuro se tomarían recaudos seguros para impedirle escribir y esta no era [siquiera] la más mínima de sus inquietudes. La pobre niña experimentó agitaciones tan violentas que cayó en una especie de debilidad y se apoderó de ella la fiebre. La cocinera, luego de haberla conducido a su cama, advirtió a la señora que encontraba muy mal a la pobre Molly y que atribuía su enfermedad al temor de haberla disgustado.

Esta dama, que había convenido con su marido no molestar más a la joven poeta, subió a su habitación y le preguntó con amabilidad cómo se sentía. «Estoy bastante mal», dijo ella a su ama, «pero, señora, espero que un poco de reposo me cure». «¿No sería mejor», le dijo esta dama, «bajar a la cocina para beber un té? Esto la disiparía». «En verdad, señora», le respondió Molly, «temo no poder sostenerme en pie, por eso le ruego me permita quedarme aquí por hoy». «De acuerdo», le dijo la señora, «mas si usted cree estar en estado de hacer un esfuerzo, encontrará abajo el poema de Milton. Sé que tiene ganas de leerlo, lo he dejado sobre la mesa de la cocina».

La pobre Molly, viendo a su ama retirarse pronunciando esas palabras, tuvo dificultades para persuadirse de que lo que había escuchado no era un sueño y pasó en un instante de la consternación más viva a la alegría más sensible. Hacía muchos años que deseaba con fervor leer a Milton, de quien había escuchado grandes elogios. El deseo de verse en posesión de un tesoro tal le hizo olvidar su debilidad. Se dirigió con dificultad a la cocina y, aprovisionada de lo que para ella era un tesoro, se libró tan completamente a esta lectura que la fiebre y la debilidad desaparecieron sin que ella se diese cuenta.

Desde este momento, fue libre de disponer de sus momentos ociosos y los empleó útilmente, [inclusive] con el consentimiento de su padre, quien, habiendo enviudado, la retiró y se la llevó a su casa, en donde, encargada de las tareas de mantenimiento y cuidado del campo, apenas tuvo algunos momentos para otorgarles a las musas. Esta digna muchacha, convencida de que nada hay que deba anteponerse al deber, se entregó por entero a sus nuevas ocupaciones sin permitirse escamotear [siquiera] un momento para sus placeres. Esta asiduidad en los sacrificados trabajos no disminuyó, sin embargo, en nada su gusto por la poesía y el azar le procuró en este tiempo auxilios que hubiesen sin duda perfeccionado sus talentos si ella hubiese tenido el [tiempo de] ocio para aprovecharlos.

En el pueblo donde vivía Molly había una joven dama que se deleitaba sobremanera con la lectura. Ella había escuchado hablar del talento de la joven paisana y quería constatar por sí misma si este era tan real como se creía. Fue a verla y se llevó una gran sorpresa al encontrar en esta muchacha una cortesía [un refinamiento], una delicadeza, que raramente se encuentra en las personas de alta alcurnia. Este fenómeno le pareció más sorprendente que la facilidad [que Molly tenía] para escribir. La curiosidad dio lugar a la admiración, a la estima y este último sentimiento le hizo apreciar como una gran ventaja la de establecer un comercio estrecho con Molly. La cautivaba con tanta gracia que nuestra joven autora no pudo rehusar un comercio del cual podía obtener tan grandes ventajas. Pronto estas dos amigas no fueron más que un solo corazón y si la primera olvidó la distancia que la suerte había puesto entre ella y Molly, la última, a pesar de su amistad, no perdió jamás el respeto y la deferencia que debía a su compañera.

Esta dama veía con dolor a su querida Molly sometida a trabajos sacrificados. Ella concibió un plan para aliviar su situación y le aconsejó hacer un pequeño compendio de sus obras, el cual podría dedicar a alguna dama distinguida. Molly, que amaba tiernamente a su padre, se prestó a un plan que podía [ayudar a] tenerlo más a gusto, pero al darse cuenta de que la costumbre requería que ella prodigase elogios a aquella a la que le dedicaba su

pequeño compendio, no pudo decidirse a hacerlo. «Yo no conoceré a esta dama», decía ella a su amiga. «¿No sería una locura, incluso una imprudencia, elogiarla? ¿Acaso no podría ella ofenderse por elogios que no estarían fundados en conocimiento alguno de mi parte? ¿Y por poco que mereciese estos elogios, no sentiría ella un desprecio real por mí?». Nada pudo vencer la repugnancia de Molly sobre este asunto y su amiga se avino a convenir que ella [su posición] estaba fundada en la razón y era conforme a los principios naturales.

Cuando Molly llegó a sus veinte años, cayó en una languidez que supo mortal. Ella consideraba la muerte como una filósofa y su cercanía no disminuyó en nada la tranquilidad [de Molly]. Bromeaba sobre esta idea que la gente vulgar encuentra tan terrible y en su testamento, el cual hizo en verso, deseaba que su féretro fuera cargado por ocho poetas que tuviesen cada uno una pequeña parcela de tierra propia. Supongamos, decía ella alegremente, que una pueda encontrar ocho poetas de esta especie en toda Inglaterra, incluida Escocia.

La enfermedad de Molly duró tres años y terminó en rubeola. Su amiga no la abandonó en estos últimos momentos y, en la víspera de su muerte, Molly le remitió la pequeña caja donde estaban guardados sus escritos y le dijo: «Me han ofrecido por ellos diez guineas, mi querida, se los dejo y moriré contenta si usted me promete intentar venderlos en favor de mi pobre padre».

La amiga de Molly, fiel a la promesa que le hizo entonces, empleó todos sus cuidados para asistir al padre de la muchacha que tanto había querido. La antigua ama de Molly se unió a ella y algunos señores, a los que se les enviaron estos manuscritos, realizaron una suscripción que produjo sumas considerables.

Se acaban de imprimir las poesías de Molly y esto es lo que piensan de ellas ciertas personas sensatas a las que he consultado sobre este tema. No hay que perder de vista, al leerlas, la edad y el estado de Molly: ella hablaba la lengua que le era familiar, lo que equivale a anunciar que su estilo es con frecuencia poco elevado y [está] saturado de expresiones serviles. En cuanto al resto, pueden observarse pensamientos, fuego; todo lo que ha escrito permite constatar que su corazón amaba la virtud y tenía acerca de ella las ideas más justas. En una palabra, en medio de las imperfecciones de esta obra, una se ve forzada a reconocer un genio superior, al que no le ha faltado sino cultura.

---

1 El texto en idioma original se obtuvo de la siguiente referencia bibliográfica: J.M. Le Prince de Beaumont, *mélées de Madame Le Prince de Beaumont. Extraites des Journaux & Feuilles périodiques qui ont paru en Angleterre pendant le séjour qu'elle y a fait. Rassemblées & imprimées pour la première fois en forme de Recueil* (t. III), Maastricht, ed. J.E. Dufour y P. Roux, Imprimeurs & Libraires associés, pp. 261-273.

2 Agradezco enormemente a Natascha Ikonicoff su revisión de la traducción. *(N. de la T.)*

15. Sobre el gusto artificial (1797) / Sobre la poesía y sobre nuestro gusto por las bellezas de la naturaleza (1798)[1]

Mary Wollstonecraft

Introducción, traducción y notas
de Mariela Paolucci (UBA)

Introducción

Mary Wollstonecraft (1759-1797) fue una intelectual autodidacta que comenzó a ejercer la escritura profesional en la última década de su vida. Comenzó como traductora y como editora literaria de una antología con un interés pedagógico, *The Female Reader* (1789), y luego se estableció en la escritura de ensayos y novelas. Expresó su visión crítica sobre los fenómenos asociados a la Revolución francesa y también realizó gran cantidad de reseñas literarias. Es conocida principalmente por su *Vindicación de los derechos de la mujer* (VRW, 1792), una obra que fue pensada como parte de un proyecto más amplio de filosófica crítica cultural y que ha sido considerada de manera póstuma como una de las obras precursoras del feminismo. En la misma, Wollstonecraft ejerce una crítica sobre las formaciones culturales que dan soporte a categorías naturalizadas (en el fundamento de las cuales es posible revelar la arquitectura del artificio) que expresan desigualdad entre los géneros y determinan, en los proyectos pedagógicos, el subordinado destino social de la mujer.

El proyecto pedagógico alternativo y liberador de Wollstonecraft, junto con la experiencia de escritura en la reseña literaria, dan forma a un maduro pensamiento crítico estético. A los 38 años y tan solo cinco meses antes de su prematura muerte, Wollstoncraft publica un manifiesto estético final en el *Monthly Magazine,* que aquí traducimos. La crítica cultural se aplica específicamente al canon literario que no solo convierte a la mujer en mera criatura de la sensación (VRW, 130) necesitada de tutela, sino que, con la opacidad de la categoría de naturaleza y con la autoridad del (falso) refinamiento, también hace del poeta un mero agente de la emulación. El poeta, así, es víctima de un destino social equivalente al de la mujer genéricamente definido como natural. La denuncia de la artificialidad en el canon literario es un manifiesto estético por el desarrollo de las facultades y por la observación creativa en el poeta. Como categoría estética, el concepto de «genio» (desprovisto de género) es definido en función de su tarea: en el desarrollo de las facultades (del pensamiento y de la sensibilidad) y en la función social de revivir la imaginación aletargada.

TEXTO

Al editor de *Monthly Magazine,*
Sr.

En el estado actual de la sociedad, el gusto por las escenas rurales aparece muy usualmente como un sentimiento artificial, más inspirado por la poesía y por las novelas que por una percepción real de las bellezas de la naturaleza. Pero como el elogio de los tranquilos placeres que ofrece el campo es considerado como una prueba de gusto refinado, el tópico se agota.[2] Sin embargo, aún puede preguntarse si esta suerte de declamación romántica tiene algún efecto en la conducta de quienes, por una temporada, dejan las ciudades abarrotadas en las que se han criado.

He sido conducida por estas reflexiones cuando he residido algún tiempo en el campo, al observar cuán pocas personas parecen contemplar la naturaleza con sus propios ojos. He «limpiado el rocío»[3] de la mañana; pero, caminando sobre el césped sin huellas, me ha maravillado que, en tales situaciones deliciosas, se le permitiera al sol elevarse en tal solitaria majestuosidad, cuando solo mis ojos aclamaban sus rayos embellecedores. Las telarañas de la noche aún se hallaban extendidas sobre el camino evasivo, a menos que algún hombre laborioso, caminando hacia su trabajo, perturbara la estructura de las hadas; sin embargo, y a pesar de esta [general] indolencia, cuando me he unido al círculo social, cada lengua variaba sucesivamente *(rang changes)*[4] sobre los placeres de la vida en el campo.

Habiendo tenido de manera frecuente la ocasión para hacer la misma observación, en uno de mis paseos solitarios fui conducida a la tarea de encontrar la causa y de investigar por qué la poesía, escrita en la infancia de la sociedad, es más natural. Estrictamente hablando (desde que «natural» es una expresión muy indefinida) esto es como decir que es la transcripción de las emociones[5] inmediatas, cuando la fantasía *(Fancy)* está en su mayor actividad, alertada por la vista de objetos interesantes en todo su nativo carácter agreste y en su simplicidad. En tales momentos, la sensibilidad rápidamente proporciona símiles, y los espíritus exaltados combinan con facilidad las imágenes que irrumpen en ellos de manera espontánea —no es necesario recurrir fríamente al entendimiento o la memoria, hasta que los laboriosos esfuerzos del juicio excluyen las sensaciones presentes y apagan el fuego del entusiasmo.

Sin embargo, el carácter efusivo de las [emociones] de una mente vigorosa nos podrá informar cuánto se han acrecentado las facultades[6] por el pensamiento y cuánto conocimiento han acumulado. La riqueza del suelo aparece aun en la superficie; y el resultado del pensamiento profundo, usualmente mezclado con la lúdica elegancia en los ensueños del poeta, se incorpora con suavidad a las ebulliciones de los espíritus animales, cuando el nervio finamente moldeado y agudo vibra con éxtasis, o cuando, relajado en una suave melancolía, una agradable languidez provoca el prolongado suspiro y alimenta la lágrima que cae lentamente.

El poeta, la persona de intensos sentimientos *(feelings),*[7] solo nos da una imagen de su mente cuando estaba en soledad, conversando consigo mismo y fijando la impresión que la naturaleza había dejado en su propio corazón. Si, durante estos momentos sagrados, la idea de un amigo ausente —un recuerdo tierno, cuando el alma estaba más viva para la ternura — se impone de improviso en su mente, la pena que produce es ingenua *(artlessly),* pero es

poéticamente expresada; ¿quién podría evitar simpatizar con ella?

El amor de los hombres conduce a la devoción. Las imágenes grandes y sublimes golpean la imaginación. Dios es visto en cada nube circulante y surge de la montaña nebulosa para recibir el más noble homenaje de una creatura inteligente —la alabanza—. ¡Cuán solemne es el momento en que todas las afecciones y las evocaciones desaparecen justo antes de la admiración sublime que inspiran la sabiduría y la bondad divinas, cuando [Dios] es venerado en un templo que no ha sido construido con las manos y el mundo solo parece contener la mente que lo formó y la mente que lo contempla! Estas no son las reacciones débiles de una devoción ceremonial, ni para expresarlas necesitaría el poeta los recursos de otro poeta: su corazón se enciende en sus adentros y habla con una energía irresistible el lenguaje de la verdad y de la naturaleza.

Por supuesto que en las [expresiones] efusivas [del poeta] son observables las diferencias, y una imaginación *(Imagina-tion)*[8] menos vigorosa y con mayor gusto habría producido con mayor elegancia y coherencia. Pero cuando los fragmentos son suavizados o suprimidos durante los momentos más fríos de la reflexión, el entendimiento se complace a expensas de esas sensaciones involuntarias que, como los hermosos tintes de un cielo vespertino, son tan evanescentes que se funden en nuevas formas antes de que puedan ser analizadas. Porque, a pesar de la elocuente jactancia sobre nuestra razón, el ser humano usualmente puede estar complacido sin poder decir por qué, o sus embotados sentimientos pueden no estar hechos para apreciar las bellezas que ofrecen la naturaleza, la poesía o cualquiera de las artes imitativas.

La imaginería de los antiguos parece haber sido tomada naturalmente de los objetos circundantes y de su mitología. Cuando un héroe es transportado de un lugar a otro, a través de páramos sin rumbo, ¿hay algún vehículo más natural que las nubes veloces que [el poeta] ha contemplado a menudo, apenas consciente de que deseaba convertirlas en su carroza? Además, cuando la naturaleza parece presentar obstáculos hacia su progreso casi a cada paso, cuando el bosque laberíntico y la montaña empinada se alzan como barreras, la mente anhela la asistencia sobrenatural para eludirlas; una deidad interpuesta, creada por el amor o por el miedo,[9] que camina sobre las olas y domina la tempestad. Sentida de manera severa en los primeros intentos para cultivar un campo, recibirá de la fantasía *(Fancy)* vehemente una morada local y un nombre.

Sería propio de una investigación filosófica, y arrojaría algo de luz en la historia de la mente humana, rastrear, en la medida en que nuestra información nos lo permita, los sentimientos e ideas espontáneos que han producido las imágenes que ahora con frecuencia aparecen como antinaturales, porque son remotas y repugnantes, porque han sido servilmente copiadas por poetas cuyos hábitos de pensamiento y visiones de la naturaleza deben haber sido diferentes; pues, aunque el entendimiento raramente perturba la vigencia de nuestros sentimientos presentes sin disipar los alegres fantasmas que la fantasía ha estado abrazando, con todo, silenciosamente ilumina su significado general, y el ensueño termina cuando la verdad es violada groseramente o las imágenes son introducidas por medio de una selección de libros y no de las costumbres locales o prejuicios populares.

En un estado más desarrollado de la civilización, el poeta es una creatura del arte antes que de la naturaleza. Los libros que ha leído en su juventud se transforman en la fuente germinal a partir de la cual las frutas artificiales son producidas, hermosas para el ojo común, aunque carecen de su color y sabor verdaderos. Sus imágenes no surgen de su imaginación,[10] sino que son copias serviles; y, como en las obras de los pintores que copian estatuas antiguas cuando dibujan hombres y mujeres de su propio tiempo, podemos

reconocer los rasgos delicados y las precisas proporciones, pero aun así son de piedra: figuras insípidas que no expresan para la mente la idea de un retrato tomado de la vida, donde el alma da el espíritu y la unidad a la entera forma. Las alas de seda de la fantasía están arrugadas por las reglas, y el deseo de alcanzar la elegancia en la elección y en el uso de las palabras *(diction)* suscita una atención a ellas que es incompatible con los pensamientos sublimes y apasionados.

Un joven habilidoso, que en la escuela ha aprendido sobre la estructura del verso y que mientras leía las obras de genios ha sido incitado por emulación para componer rimas, puede, mediante la práctica, lograr bellos versos, e incluso puede convertirse en lo que usualmente se caracteriza como poeta elegante; aunque sus lectores, sin saber bien dónde reside la falta, no se encuentren genuinamente interesados. En las producciones de los poetas que se aferran a sus afectos, ven defectos groseros y las mismas imágenes y alusiones que escandalizan su gusto; sin embargo, no aparecen tan pueriles o extrínsecos en un caso como en el otro. ¿Por qué? Porque no aparecen así al autor.

Luego de observar la falta de vigor en aquellas producciones que son meramente el resultado de la imitación, en las que el entendimiento ha dirigido de manera violenta, si no extinguido, la llama de la fantasía, puede sonar paradójico afirmar que, aunque el genio sea solo otra palabra para [hablar de] una imaginación potente *(strong Imagination),* los primeros observadores de la naturaleza, los verdaderos poetas, ejercitaron su entendimiento mucho más que sus imitadores. Pero lo han ejercitado para discernir cosas, mientras que sus seguidores se han ocupado de tomar sentimientos prestados y en el arreglo de las palabras.

Los jóvenes que han recibido una educación clásica colman de palabras su memoria, y las ideas correspondientes, quizá, nunca han sido distintamente comprendidas. Como prueba de esta afirmación, debo mencionar como un hecho que he conocido muchos jóvenes que podían escribir de manera aceptable versos delicados y concatenar epítetos de manera bonita, cuando en los temas prosaicos mostraban la esterilidad de sus mentes; o, hablando de una manera más justa, [mostraban] cuán superficial debió haber sido el cultivo que ha recibido su entendimiento.

Sé que el Dr. Johnson se ha esforzado en probar que un genio es una mente potente *(strong mind)* que ha sido conducida de manera accidental a un estudio particular en el que particularmente se destaca.[11] Sin detenernos en la investigación de las causas que producen esta feliz potencia de la mente *(strength of mind),* es suficiente señalar que hay un acuerdo general en la denominación de «hombre de genio» como aquel que se ha aplicado a un arte o a una ciencia, luego de que la tendencia de la naturaleza se haya manifestado en una obstinada perseverancia o con un aficionado apego a un estudio favorito. El Dr. Johnson, de hecho, parece tener la misma opinión, especialmente cuando observa que «Thomson mira a la naturaleza con el ojo que ella solo le da a un poeta».

Pero, aun cuando deba admitirse que los libros recomendados en las escuelas *(conned at school)*[12] pueden conducir a la juventud a escribir poesía, me temo que nunca serán los poetas que cautivan y que llevan nuestras preocupaciones hacia el sueño o que obligan a la admiración. Pueden difundir el gusto y pulir el lenguaje, pero soy propensa a concluir que rara vez tendrán la energía para despertar las pasiones que enmiendan el corazón.

Y para retomar el primer tópico de discusión, la razón por la cual la mayoría de la gente está más interesada en un paisaje descrito por un poeta que en una visión de la naturaleza, probablemente resida en la falta de una imaginación viva. El poeta contrasta la perspectiva[13] y, seleccionando en su cámara[14] la parte más pintoresca, el juicio es dirigido, toda la atención de la facultad lánguida se vuelve hacia los objetos que excitaron las más

intensas emociones en el corazón, encendiendo su imaginación;[15] el lector siente entonces la descripción vivaz, aun cuando no ha sido capaz de recibir la primera impresión por las operaciones de su propia mente.

Además, también debe señalarse que las *mentes incultas (uncultivated minds)*[16] solo son movidas por representaciones intensas. Para despertar lo irreflexivo *(thoughtless),* los objetos deben ser contrastados,[17] calculados para excitar emociones tumultuosas; las formas pintorescas e insustanciales que observa el contemplativo, y que usualmente sigue con ardor hasta que es burlado por un atisbo de excelencia inalcanzable, a ellos [i.e., los incultos] les aparecen [como] los ligeros vapores de un soñador entusiasta que renuncia a la sustancia por la sombra. No es en sí mismos[18] donde buscan el gozo, sus ojos raramente se dirigen a sí mismos; por supuesto que sus emociones, aunque a veces son fervorosas, son siempre transitorias, y las percepciones más bellas por las que se distingue el hombre de gusto no son sentidas, o causan una impresión tan leve que apenas ocasiona alguna sensación placentera. ¿Es sorprendente, entonces, que usualmente no sea percibido un bello paisaje por aquellos que no obstante pueden estar encantados por las mismas imágenes concentradas y contrastadas por el poeta? Pero incluso esta numerosa clase[19] es excedida por los astutos, quienes, ansiosos por aparentar tener ingenio y gusto, no le permiten libertad alguna a sus entendimientos o sentimientos; porque en lugar de cultivar sus facultades y de reflexionar sobre sus operaciones, se ocupan en acumular prejuicios; y están predeterminados a admirar lo que el juicio del tiempo declara como excelente; no para reservar el gozo para ellos mismos, sino para permitirles hablar.

Estas notas ayudarán al lector para rastrear algunas de las causas por las que las bellezas de la naturaleza no son sentidas de manera clara y contundente, cuando el lujo, la civilización y su gusano canker *(cankerworm)*[20] han hecho avances considerables. Esas emociones apacibles no son lo suficientemente vivaces como para servir de relajación al voluptuoso o incluso al moderado perseguidor de los placeres artificiales. En el estado actual de la sociedad, el entendimiento debe reavivar los sentimientos hacia la naturaleza, o la sensibilidad debe haber alcanzado tal potencia *(strength),* que pueda ser aguzada antes que destruida por el ejercicio de las pasiones.

Que las cosas más valiosas están expuestas a la más grande perversión es, sin embargo, algo tan trivial como verdadero. Porque la misma sensibilidad o la rapidez de los sentidos que hace disfrutar al hombre de los encantos de la naturaleza, desde que la sensación, antes que la razón, es la que otorga placer, frecuentemente hacen de él un libertino, conduciéndolo a preferir el tumulto sensual del amor, poco refinado por el sentimiento, a los calmos placeres de la amistad afectuosa. En estas sobrias satisfacciones, la razón, mezclando sus convicciones tranquilizantes, murmura que el contento, y no la felicidad, es la recompensa o la consecuencia de la virtud en este mundo.

W. Q.

---

1 La presente traducción se basa en la versión publicada por Wollstonecraft, firmada con las iniciales W.Q. en *Monthly Magazine* (abril de 1797) y solo precedido por: «Al editor...». La publicación periódica añade: «On artificial taste» como el encabezado del escrito. William Godwin editó posteriormente el escrito y lo publicó de manera póstuma con otro título: «On Poetry and Our Relish for the Beauties of Nature», en *Posthumous Works of the Author of a Vindication of the Rights of Woman,* vol. 3, Londres, J. Johnson, G.G. & J. Robinson, 1798, pp. 159-179. Puesto que la segunda publicación ha tenido mayor difusión, hemos comparado ambas versiones y anotado oportunamente las modificaciones que consideramos de relevancia.

2 *The theme is exhausted*. A pesar de que la apelación al gusto refinado pretende agotar el tópico, aún puede preguntarse por el carácter genuino de ese gusto. La versión póstuma dice: *the theme is never exhausted,*

entendemos que porque prefiere subrayar una continuidad entre el (supuesto) estado del tópico y el planteamiento de la pregunta.

3 *Brush the dew away.* Expresión de uso literario. Según la publicación de «On artificial Taste» anotada por Mary A. Waters y Shannon Nakai (2009, pp. 88-92), es probable que la fuente más directa de Wollstonecraft se encuentre en *Reflections on Death* (1763) de William Dodd, puesto que su reimpresión coincide con el tiempo de redacción de este ensayo. (Encontramos: *Thou who trod over the threshold with such lively strength, and brushed away the dew of the morning with stout and nimble vivacity*). M.A. Waters (ed.), *British Women Writers of the Romantic Period: An Anthology of their Literary Criticism,* Nueva York, Palgrave, 2009.

4 *Change ringing*. Es un arte secular nacido en Inglaterra en el temprano siglo XVII. Se trata de la variación en la ejecución secuencial de las campanas de la iglesia para producir, por el arte de la combinatoria, el mayor cambio en sus posibilidades sonoras, atendiendo especialmente a su sucesión no melódica. (Para un mayor análisis de este arte combinatorio dentro del contexto cultural británico, cf. K. Hunt, «The Art of Changes: Bell ringing, Anagrams, and the Culture of Combination in Seventeenth-Century England», *Journal of Medieval and Modern Studies* 48/2 [2018]). En el contexto en el que se introduce esta expresión, parece significar que, a pesar de que no se ha sido testigo de observadores de la naturaleza, en las reuniones sociales se han escuchado todas las variantes posibles acerca de los placeres de la vida en el campo.

5 *Emotions* (1797), *Sensations* (1798).

6 *Faculties* (1797), *Understanding* (1798).

7 Se conserva la alternancia entre emociones *(emotions)* y sentimientos *(feelings)* que presenta el texto de 1797.

8 *Imagination* (1797), *Fancy* (1798). Aquí solo reservamos el significado de «fantasía» para *Fancy*.

9 La expresión *created by love or fear* es omitida en la versión póstuma.

10 El texto afirma: *His images do not flow from his Imagination*. La versión póstuma escribe: *His images do not arise from sensations.*

11 Cita alterada de S. Johnson, «Life of Cowley», en *Works of the English Poets* (1779). La versión póstuma comienza el párrafo con la siguiente línea añadida: *Dr. Johnson, I know, has given a definition of genius, which would overturn my reasoning, if I were to admit it.*

12 Expresión omitida en la versión póstuma.

13 *The poet contrasts the prospect.* Desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, el contraste es una de las preceptivas que regulan la producción artística y la crítica del arte. Con una preconcepción del mundo natural que lo comprende como regido por los contrarios, determina de manera estructural la expresión. Junto con la preceptiva de la variedad, el contraste se aplica tanto al arte literario como al pictórico, especialmente a la pintura del paisaje (en el arte literario, precisamente, se considera en analogía con el arte pictórico del paisaje). El contraste tiene un rol más importante que la variedad e incluso la define a su modo en la descripción de pares contrarios (cf. H.V.S. Ogden, «The Principles of Variety and Contrast in Seventeenth Century Aesthetics, and Milton's Poetry», *Journal of the History of Ideas* 10/2 [1949], pp. 159-182). Aquí Wollstonecraft está considerando la aplicación de la preceptiva del contraste a las perspectivas que ofrece la cámara oscura.

14 Wollstonecraft se refiere a la *cámara oscura*. Este artefacto tiene una historia propia de su desarrollo que transcurre durante todo el siglo XVIII.

15 *Firing his imagination:* expresión omitida en la versión póstuma.

16 *Gross minds* en la versión póstuma.

17 Sobre la preceptiva del contraste, cf. la nota 13.

18 Se refiere a las mentes incultas.

19 Esta clase de mentes incultas es excedida por otra clase de mentes incultas: la de los astutos.

20 Expresión omitida en la versión póstuma.

Acerca de las autoras y los autores, en orden de aparición

Nicolás Olszevicki es doctor en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, uba), doctorando en Epistemología e Historia de la Ciencia (untref) y profesor en la carrera de Comunicación en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Es director de Comunicación y Divulgación Científica en la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Fue becario doctoral y posdoctoral de conicet y se especializó en el pensamiento estético del período ilustrado y preilustrado en Francia. Es coautor de los libros *Historia de las ideas científicas* (Planeta, 2014) y *Aventuras de un jinete hipotético* (Capital Intelectual, 2013), además de múltiples artículos en revistas especializadas de literatura y filosofía. Integra la Cátedra Libre de Ciencia, Política y Sociedad de la Universidad Nacional de La Plata.

Kamila Babiuki es licenciada (2017) y magíster en Filosofía (2019) por la Universidad Federal de Paraná, donde actualmente realiza su investigación doctoral. Durante la maestría, estudió en la Universidad de Rennes 1 (Francia) y en la Universidad de Sherbrooke (Canadá). Es autora de *O gênio no Iluminismo francés: o caso Diderot* (Kotter, 2022), y ha traducido al portugués algunos textos sobre filosofía del iluminismo francés.

Esteban Ponce es licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional del Litoral (unl) y doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (uba). Ha sido becario doctoral y posdoctoral del conicet. Es docente-investigador del ihucso (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, unl-conicet) e investigador asociado del cif. Se desempeña como profesor asociado de Estética en la carrera de Filosofía de la unl y titular de Estética en Artes Visuales de la uader. Es miembro fundador de la Asociación Argentina de Estudios del Siglo xviii. Integra los comités editoriales de *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe* y de *Siglo dieciocho*. Es *Corres-pondant étranger* de la Société Diderot para Argentina. Sus temas de investigación son el materialismo y la estética en el siglo xviii, especialmente en la filosofía de Diderot y en la *Encyclopédie*.

Luís F. S. Nascimento (†) fue profesor en el Departamento de Filosofía de la Universidad Federal de San Carlos, Brasil. Investigó temas de estética. Ha publicado artículos sobre asuntos del siglo xviii y es autor del libro *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno* (Alameda, 2012).

Valeria Schuster es doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (unc), especialista en Ciencias de la Cultura por la Fondazione Collegio San Carlo de Módena y licenciada en Filosofía por la unc. Ha sido becada por la Fondazione Collegio San Carlo y por la secyt de la unc. Se desempeña como profesora asistente en la cátedra de Metafísica i

de la Escuela de Filosofía, FFyH y como docente en la ESCMB, UNC. Es integrante del grupo de investigación «La filosofía de Nietzsche: fuentes y recepción en Latinoamérica», subsidiado y avalado por SECYT-UNC.

Alexandre Amaral Rodrigues es licenciado en Economía y en Filosofía por la Universidad de San Pablo (USP), en la cual obtuvo su maestría y su doctorado en filosofía. Ha realizado una estancia de investigación en Francia, Paris I-Panthéon-Sorbonne. Fue profesor de Filosofía Moderna en la Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Actualmente realiza una investigación posdoctoral en la Universidad Federal de Piauí. Tradujo *A riqueza das nações,* de Adam Smith, junto con Eunice Ostrensky, para la editorial Martins Fortes, y la *Investigação sobre o entendimento humano,* de David Hume, para la editorial Hedra. Su tema actual de investigación es la cuestión del individuo y la identidad personal en la filosofía moderna.

Julio del Valle trabaja como decano y profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudió Filosofía y Germanística en esta institución y en la Ruprecht-Karls Universität de Heidel-berg, donde se doctoró con una tesis sobre la doctrina kantiana del genio. Además de sus investigaciones sobre Estética, ha investigado la obra de dos escritores en lengua alemana: Hölderlin y Büchner. Ha escrito numerosos artículos sobre estética y poesía y dos libros de poemas que se titulan *Callado Cielo* (Pedernal, 1994) y *El instinto de la memoria* (Estruendomudo, 2008).

Luciana Martínez es doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Dicta cursos de estética en la Universidad del Museo Social Argentino y de epistemología en la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del Grupo de Estudios Kantianos de Argentina y del comité editorial de la revista *Siglo Dieciocho*. Ha sido becaria posdoctoral del CONICET e investigadora senior de la Universidad Kant de Kaliningrado. El tema general de su investigación es la filosofía teórica de Kant.

Virginia López Domínguez es filósofa y escritora. Traductora de Herder, Fichte y Schelling, está especializada en el Idealismo y en el Romanticismo alemán, período sobre el que escribió varios libros. Profesora en la Universidad Complutense de Madrid durante 30 años. Profesora visitante en la UNAM y en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora invitada en las Universidades de Harvard, Oxford y Friburgo. Con el seudónimo de Virginia Moratiel es autora de la novela *El Tacuaral* (Premio Cáceres 2009), de un libro de cuentos, un poemario y varios ensayos de género, como *Mirando de frente al islam* o *Madres*. Entre sus últimas obras figuran *Fichte o el yo encarnado en un mundo intersubjetivo* y *Cuan-do lo infinito asoma desde el abismo. Estudios sobre roman-ticismo alemán e inglés*.

Verónica Galfione es doctora en Filosofía por la UNC. Investigadora de CONICET, profesora asociada en Estética en la UNL y profesora adjunta en Teoría del conocimiento en la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC). Ha realizado estancias de investigación en Alemania. Fue becaria de SECYT/UNC, CONICET, DAAD y Humboldt. Ha publicado artículos en revistas especializadas y dictado cursos sobre estética. Su trabajo de investigación versó sobre la filosofía alemana, especialmente el Romanticismo y la Teoría crítica. Desde 2017 es directora del proyecto de investigación «Perspectivas estéticas postadornianas» (PICT 2017).

Miguel Alberti es profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata y doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Exbecario doctoral y posdoctoral del conicet y del daad (Alemania), en la actualidad dicta clases de Filosofía Antigua y de Lengua y Cultura Griegas en la unmdp. Es traductor del alemán y se dedica a temas de investigación en las áreas de Germanística y de Lenguas y Culturas Clásicas en el Instituto de Filosofía Ezequiel de Olaso (cif-conicet) y la unmdp. Es autor del libro *Romantizar el mundo. Poesía y filosofía en Novalis* (Miño y Dávila, 2022).

Manuela Sanna es directora del Instituto de Historia del Pensamiento Filosófico y Científico Moderno del Consiglio Nazionale delle Ricerche (Italia), y se ocupa de la cultura histórico-filosófica moderna. Ha editado varios volúmenes de la edición crítica de las *Obras* de Vico *(Epistole,* 1993; *Le gesta di Antonio Carafa,* 1997; las ediciones de 1730 y 1744 de *Scienza nuova* junto con Paolo Cristofolini, 2004 y 2013), así como las tres ediciones de *Scienza nuova* con Vincenzo Vitiello para Bompiani, 2012; el *De antiquissima* con Edizioni di storia e letteratura, 2005, y otros clásicos modernos. Con Carocci publicó una introducción a *Vico*, 2016. Recientemente (2020) ha publicado con ets el volumen *Misurare la distanza. Note sul rapporto tra sguardo e verità nella filosofia moderna.*

Raúl Trejo Villalobos es doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, España. Ejerce como profesor de la licenciatura de Filosofía, en la maestría de Estudios Culturales y en el doctorado en Estudios Regionales. Fundador y primer coordinador de la licenciatura en Filosofía de la Universidad Autónoma de Chiapas. Su labor en investigación se concentra en torno a los temas de Historia de la Filosofía, Filosofía mexicana, latinoamericana y de los pueblos originarios. Ha participado en proyectos con grupos de investigación del Instituto de Investigaciones Filosóficas, de la unam. Miembro de la Asociación Filosófica de México (afm) y del Sistema Nacional de Investigadores (sni), Nivel i.

Natalia Zorrilla es doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Fue seleccionada para ingresar al conicet como investigadora asistente. Actualmente se aboca al estudio del ateísmo, el movimiento ilustrado y la obra de mujeres filósofas de la modernidad. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas sobre estas temáticas. Es autora de *Sade* (Galerna, col. La Revuelta Filosófica, 2022). Es secretaria de redacción de la revista *Siglo dieciocho*.

Mariela Paolucci es profesora y doctora en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es docente auxiliar del área de Filosofía Moderna en la misma Facultad desde 2003. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado trabajos parciales en revistas especializadas y en diversas compilaciones.

Información adicional

El genio, figura clave para la estética durante el siglo XVIII, permitió pensar la relación del sujeto con la naturaleza, la posibilidad de atribuir al hombre condiciones innatas, el modo en que la genialidad tenía lugar en el ámbito de las ciencias, la postulación de un nuevo modelo ideal de humanidad, entre tantos otros temas.

En este libro un grupo internacional de investigadores de la filosofía moderna analiza el desarrollo del concepto genio, revisa los principales aspectos de la representación de esta figura por parte de un filósofo en particular o de una corriente de pensamiento. Asimismo, examina el significado del concepto genio para autores de las tradiciones inglesa, francesa, italiana, alemana e hispanoamericana.

Además de analizar el significado y la importancia que tuvo para algunos filósofos ilustrados considerados clásicos, en esta obra se exploran algunas interpretaciones menos visitadas, tales como la emergencia del concepto en la obra de Vico, las referencias en textos de las colonias americanas y algunas apreciaciones sobre el genio por parte de intelectuales mujeres. Junto al despliegue de las doctrinas canonizadas, el lector encontrará explicaciones referidas al uso del término en regiones consideradas periféricas y voces menos escuchadas.

ESTEBAN PONCE (Santa Fe, Argentina) es licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha sido becario doctoral y posdoctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Es Docente-Investigador del IHUCSO (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, UNL-CONICET) e Investigador Asociado del CIF (Centro de Investigaciones Filosóficas). Se desempeña como profesor asociado de Estética en la carrera de Filosofía de la UNL y titular de Estética en Artes Visuales de la UADER. Es miembro fundador de AAES 18 (Asociación Argentina de Estudios del Siglo XVIII). Integra los comités editoriales de *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe* y de *Siglo dieciocho*. Es *Correspondant étranger* de la Société Diderot. Sus temas de investigación son el materialismo y la estética en el siglo XVIII, especialmente en la filosofía de Diderot y en la *Encyclopédie*.

TÍTULOS RELACIONADOS

Adolfo Chaparro Amaya
Modernidades periféricas

Laura Quintana

Política de los cuerpos

Luciana Cadahia y Ana Carrasco Conde (eds.)
Fuera de sí mismas

Macarena Marey (ed.)
Teorías de la república y prácticas republicanas